

Magdalena Wąsowska

***Gwendoline* Emmanuela Chabrier¹**

Francuska kultura muzyczna w II połowie XIX wieku pozostawała pod silnym wpływem osiągnięć artystycznych Wagnera. W literaturze muzykologicznej² obok *Fervaala* Vincenta d'Indy'ego i *Le Roi Arthus* Ernesta Chaussona opera *Gwendoline* Emmanuela Chabrier jest jednym z najczęściej podawanych przykładów przeszczepienia założeń dramatycznych Wagnera do muzyki francuskiej. Celem niniejszego artykułu jest zaprezentowanie opery *Gwendoline* jako przykładu zaadoptowania jednego z podstawowych elementów systemu muzycznego Wagnera — leitmotywu, do techniki kompozytorskiej francuskiego twórcy.

Równolegle do przemian w ramach gatunku opery w Europie w XIX wieku, we francuskiej twórczości operowej kształtują się różne nurty stylistyczne. W latach 1830–1870 dominował repertuar typu *grand opéra*. Stałą popularnością cieszyły się m.in. *La Muette de Portici* Auber (1828), *Wilhelm Tell* Rossiniego (1829), *Robert le diable* (1831) i *Les Huguenots* (1836) Meyerbeera

¹ Artykuł opracowany na podstawie pracy magisterskiej pt. „*Gwendoline*” Emmanuela Chabrier w kontekście recepcji Wagnera we Francji w XIX wieku, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2003, mps.

² M.in. Danièle Pistone, *Emmanuel Chabrier, Opera Composer*, tłum. ang. E. T. Glasow, „Opera Quarterly”, t. 12, 1996, s. 17–25; Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, cz. I. 1871–1918, Laaber 1995; Robert Delage, *Chabrier et Wagner*, „Revue de Musicologie”, t. 82, 1996, s. 167–179, Rollo Myers, *Emmanuel Chabrier and his circle*, London 1996; Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism and Style*, New York 1999; Manuela Schwartz, *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Berliner Musik Studien t. 18, Berlin 1999.

oraz *La Juive* Halévy'ego (1835). Widzów przyciągały wystawne scenografie, zachwycały pompatyczne finały. Jednak pod koniec lat 50-ych powstają ostatnie dzieła tego typu (należy do nich m.in. *L'Africaine* Meyerbeera, 1860). Kompozytorzy dążąc do pogłębienia wyrazu dramatycznego rezygnują z powierzchniowości wyrazu emocjonalnego i wystawnego stylu *opery heroicznej*. W 1859 roku Gounod pisze *Fausta*, operę liryczną, stanowiącą skrzyżowanie elementów *grand opéra* (patos) i *opéra comique* (dialog mówiony). Cechy opery lirycznej obecne są także m.in. w *Mignon* Thomasa (1866) i *Manon* Masseneta (1884). Oryginalna — zarówno z punktu widzenia treści, pochodzenia bohaterów libretta, typów psychologicznych postaci, jak i środków muzycznej ich charakterystyki — okazała się realistyczna *Carmen* Bizeta (1875).

Największe zmiany w operze francuskiej w II połowie XIX wieku dokonują się jednak pod wpływem twórczości Wagnera³. Idąc za jego wzorem wielu kompozytorów zwróciło się do legend narodowych. Libretto *Sigurda* Rejera (1884) oparte jest na francuskim tłumaczeniu *Nibelungenlied* Émila Laveleye'a (1861), *Esclarmonde* Masseneta (1889) na francuskiej średniowiecznej powieści Denisa Pyramusa *Partonopeus de Blois*, zaś *Fervaal* d'Indy'ego (1897) na szwedzkiej legendzie *Axel*. Wykorzystywane są libretta o tematyce mitologicznej, np. *Le Roi Arthus* Chaussona (1886–1895), *Lancelot* Joncièresa (1900), *Amor* Lazzariego (1898). Podobnie jak w dramatach Wagnera, akcja wielu utworów rozgrywa się w średniowieczu (*Sigurd* Rejera, *Le Roi Arthus* Chaussona, *Gwendoline* Chabrier 1886, *Le Roi d'Ys* Edouarda Lalo 1888, *Esclarmonde* Masseneta 1889, *Pelléas et Mélisande* Debussy'ego, 1893–1902, *Fervaal* d'Indy'ego). Głównym tematem większości oper jest tragiczna miłość⁴, a ich zakończenie nasuwa skojarzenia ze sceną finałową ze *Zmierzchu bogów*, np. w *Gwendoline* Chabrier. W treści librett obecny jest także wagnerowski wątek odkupienia mężczyzny przez wierną miłość kobiety (*Le*

³ Na temat recepcji Wagnera we Francji pisali m.in. Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, Sprache und Kultur der Germanisch-Romanischen Völker, cz. C, *Romanische Reihe*, red. F. Neubert, Wrocław 1931; Elwood Hartman *French literary wagnerism*, New York & London 1988; Theo Hirsbrunner, *Die Musik in Frankreich im 20. Jahrhundert*, Laaber, 1995; Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, Laaber 1981; Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle...*, op. cit.; Manuela Schwartz, *Wagner-Rezeption...*, op. cit.; Annegret Fausser, Manuela Schwartz, *Von Wagner zum Wagnérisme*, Deutsch-Französische Kulturbibliothek, t. 12, Leipzig 1999; Charles Baudelaire, *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, tłum. Stanisław Cichowicz i Ewa Burska, oprac. Hanna Albertson, „De Musica”, t. 7, 2004, *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu. Dokończenie*, „De Musica”, t. 3, 2002, <http://free.art.pl/demusica>.

⁴ U Wagnera jest to główny temat oper *Tristan i Izolda*, *Walkiria* oraz *Zygfryd*.

Roi d'Ys Lalo, *L'Étranger* d'Indy'ego, 1903). Niektórzy kompozytorzy również sami pisali libretta do swoich oper. Do tego grona należą m.in. d'Indy (*Fervaal*, *L'Étranger*), Chausson (*Le Roi Arthus*), Charpentier (*Louise*) oraz Debussy (napisał libretta według Edgara Allana Poe'go do nieukończonych dramatów *La Chute de la Maison Usher* i *Le Diable dans le Beffroi*). Coraz częściej wykorzystywane libretto jest pisane prozą (*Fervaal*, *Pelléas*). Wybór takiej formy tekstu libretta ułatwiał uwolnienie się zarówno od poetyckiej, jak i muzycznej symetrii, prowadził bezpośrednio m.in. do odrzucenia czterotaktowej, okresowej budowy frazy oraz tradycyjnej formy opery numerycznej⁵. Stosuje się przekomponowaną formę opery, w której szczególna rola powierzona jest muzyce symfonicznej.

Wagner wprowadza zasadnicze zmiany w sposobie traktowania poszczególnych współczynników formy operowej. Melodia (aria) przestaje być czynnikiem pierwszoplanowym. Linia melodyczna w przeważającej części ma postać dramatycznego recytatywu. Recytatyw ten, który u wcześniejszych twórców (m.in. Webera, Meyerbeera) posiadał formę zamkniętą i traktowany był wyłącznie jako drugorzędny element „streszczający” przebieg akcji dramatu, u Wagnera jest elementem pierwszoplanowym, kształtowanym swobodnie, w ścisłym związku z utworem poetyckim („melodia skonstruowana poetycko”). O dążeniu Wagnera do jak najściślejszego powiązania warstwy literackiej z muzyką świadczy także zastosowanie aliteracji, nadającej słowom odpowiednią oprawę brzmieniową. Ułatwia to również forma libretta, pisanego prozą. W wyniku zastosowania odpowiednich środków harmoniczych (m.in. unikanie kadencji, stosowanie efektu nakładania się na siebie nie rozwiązanych akordów dominantowych i nonowych, rezygnacja z funkcyjnych relacji między akordami, a za punkt odniesienia, w miejsce dawnej toniki, wprowadzenie centrum brzmieniowego), recytatyw przekształca się w „niekończącą się” melodię. Zasadzie zachowania równowagi między muzyką i słowem odpowiada także unikanie scen zespołowych, w których zrozumienie tekstu poszczególnych partii wokalnych jest ograniczone (niektóre głosy stawały się tylko „wypełnieniem brzmieniowym”).

⁵ Faza swobodniej kształtowana jest m.in. przez Masseneta, chociaż we fragmentach, w których orkiestra i głos wokalny prowadzą ten sam wątek muzyczny, kompozytor nadal posługuje się odcinkami 4-taktowymi. Zachowuje także tradycyjny numeryczny układ opery (unika jej natomiast m.in. Bruneau w operze *Messidor* z 1897 roku).

Spośród wszystkich innowacji Wagnera najszersze zastosowanie znalazła technika leitmotywu⁶. Każdy kompozytor potraktował ją jednak w indywidualny sposób, wykorzystując w zależności od własnych założeń artystycznych, mniej lub bardziej konsekwentnie. Według Stevena Huebnera pierwszym francuskim dziełem wprowadzającym konsekwentnie system leitmotywów jest *Sigurd* Rejera (1884), jednak motywy pojawiające się w tym utworze są symetryczne i opracowane — zarówno pod względem zmian melodycznych, jak i kontrapunktycznych — w stosunkowo prosty sposób⁷. Prezentowane są w takiej samej postaci brzmieniowej, co prowadzi do rozbicia całego przebiegu opery na mniejsze odcinki i uniemożliwia budowanie większych całości muzycznych. Reyer wykorzystuje także nieskomplikowane relacje harmoniczne pomiędzy motywami (głównie mediantowe i submediantowe) i prostsze modulacje (za pomocą paralelnych septymowych akordów zmniejszonych). Siecią leitmotywów operuje także Massenet w operach *Manon* (1884) i *Esclarmonde* (1889), jednak niektóre motywy powracają tylko w ramach jednego aktu. W *Ariane et Barbe Bleue* (1907) Dukasa podstawę struktury utworu tworzą cyklicznie pojawiające się motywy i tematy przewodnie, które poddawane są transformacji. Motywy rozwijają

⁶ W dramatach Wagnera ideę poetycką zawartą w tekście i przekazywaną wizualnie przez gesty aktora muzyka realizuje za pomocą powracających motywów muzycznych („momentów melodycznych”). Wagnerowskie określenie „moment melodyczny” (motyw tematyczny, motyw o charakterze przecucia, temat podstawowy, motyw główny) zostało dopiero przez Wilhelma Ambrosa, Friedricha Wilhelma Jähnsa i Hansa von Wolzogenę zdefiniowane jako leitmotyw (podaję za: Arnold Whittall, *Leitmotif*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 14, Londyn 1980, s. 527). Stanowią one odpowiednik motywów literackich występujących w dziele poetyckim i symbolizują prezentowane w nim postaci, wydarzenia, określone miejsca, przedmioty, uczucia lub siły ponadnaturalne. Motywy muzyczne rozwijane są i przetwarzane symfonicznie w orkiestrze na zasadzie pracy tematycznej (ewolucjonizm tematyczny). Ich rozwój nie jest jednak uwarunkowany względami czysto muzycznymi, lecz poetyckimi (dramaturgicznymi). Jak pisze Dahlhaus, motyw muzyczny u Wagnera powoduje uświadomienie odbiorcy poetyckiego celu, poprzez oddziaływanie na jego uczucia (Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, w: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, t. 6, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980, s. 163). Sieć motywów muzycznych, przeprowadzonych konsekwentnie przez cały utwór tworzy system, który nie tylko pozwala utrzymać skupienie i uwagę odbiorcy, ale gwarantuje jedność warstwy muzycznej dramatu i jej ścisłe powiązanie z tworem poetyckim. W ten sposób orkiestra, w miejsce chóru greckiego, staje się komentatorem akcji dramatycznej.

⁷ Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle*, op. cit., s. 186–194.

się jednak w sposób schematyczny (np. za każdym razem, gdy pojawia się nowy motyw, pojawia się nowa tonacja). U Saint-Saënsa technika leitmotywu jest — zdaniem Huebnera — najbardziej wyszukana. Materiał muzyczny partii orkiestry poddawany jest licznym melodycznym i kontrapunktycznym przekształceniom; kompozytor zestawia motywy, przekształca je w sposób uwarunkowany „akcją psychologiczną” (powtórzenia motywów związane są z różnym stanem emocjonalnym bohaterów)⁸. Szeroką sieć leitmotywów Saint-Saëns stosuje nie tylko w *Samsonie i Dalili* (1877), ale np. w operze *Etienne Marcel* (1879). Zdaniem Theo Hirsbrunnera⁹, intencje Wagnera w najczystszej formie urzeczywistnił d’Indy, przedstawia bowiem za pomocą środków muzycznych nie tylko emocje bohaterów, ale nawet ich gesty (u Wagnera praktyka ta najbardziej konsekwentnie zrealizowana została w *Der Ring des Nibelungen*). W operach Ernesta Chaussona i Vincenta d’Indy’ego leitmotyw staje się podstawą formy muzycznej. W *Peleasie* Debussy’ego technika leitmotywu spełnia zupełnie inną funkcję. Motywy wykorzystane przez Debussy’ego nie tworzą jednolitego systemu ani nie stanowią podstawy konstrukcji utworu. Podczas gdy Wagner operuje całymi strukturami tematycznych motywów, Debussy wykorzystuje jeden lub dwa motywy na sposób skojarzeniowy, jako reminiscencję myśli muzycznych.

Twórczość Wagnera inspirowała kompozytorów również w zakresie sposobów wykorzystania barwy brzmienia orkiestry, a także harmoniki. Wiele wybrało jednak własną drogę, niezależną od Wagnera. Chabrier, Debussy i Camille Erlanger rezygnują z wzoru bogatej w chromatykę harmoniki wagnerowskiej, stosując akordy paralelne, pentatonikę i zwroty modalne. Z czasem większość twórców rezygnuje również z masywnej wagnerowskiej instrumentacji, powracając do typowo francuskich subtelnych brzmień (np. Debussy, Ravel). Dla d’Indy’ego, Saint-Saënsa oraz Masseneta orkiestra pozostała jednak środkiem odpowiedzialnym na równi z akcją sceniczną za kształtowanie dramaturgii utworu.

⁸ Ibid., s. 208.

⁹ Theo Hirsbrunner, *Debussy und seine Zeit*, op. cit., s. 143.

1. Wagnerowskie wątki w życiu i twórczości Emmanuela Chabrier

Emmanuel Chabrier urodził się w Ambert (Owernia) 18 stycznia 1841 roku, zmarł 13 września 1894 roku w Paryżu¹⁰. Już w dzieciństwie uczył się gry na fortepianie oraz skrzypcach. W czasie studiów prawniczych w Paryżu kontynuował prywatnie naukę muzyki: pobierał lekcje fortepianu u Edwarda Wolffa, skrzypiec u Richarda Hammera, kontrapunktu i fugi u Théophile Sémata oraz kompozycji u Aristide'a Hignarda. Chabrier samodzielnie studiował partytury różnych kompozytorów, m.in. w 1862 roku w jednej z paryskich bibliotek przepisał partyturę *Tannhäusera*, aby — jak twierdził — nauczyć się sztuki orkiestracji¹¹. W celu zapoznania się z dramatami Wagnera, wielokrotnie wyjeżdżał za granicę: do Monachium (z Henri Duparc'iem i Gabrielem Fauré na przedstawienie *Tristana i Izoldy* w 1879 roku¹²), Londynu (*Ring*, 1882), Brukseli (z Edouardem Lalo i Julesem Massenetem, *Ring* 1883; *Walkiria* 1887) oraz do Bayreuth (z Debussym i Chaussonem, *Parsifal*, *Tristan*, *Śpiewacy norymberscy*, 1889; *Parsifal* 1891). W 1881 roku po opuszczeniu Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, gdzie od 1863 roku pracował na stanowisku urzędnika, został zaangażowany przez Charlesa Lamoureux jako sekretarz i kierownik chóru przy Nouveaux Concerts Populaires. Dzięki temu również miał okazję zapoznać się z kompozycjami Wagnera¹³. Przy okazji współpracy z Lamoureux zawarł znajomość ze słynnym tenorem Ernestem van Dyck, wykonawcą partii Lohengrina podczas paryskiej premiery w Eden-Théâtre

¹⁰ Sylwetkę kompozytora przedstawiam w oparciu o informacje zawarte w: Jacques-Gabriel Prod'homme, *Chabrier in his letters*, „The Musical Quarterly”, nr 21, 1935; Robert Delage, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *Histoire de la Musique*, t. II: *Du XVIII^e Siècle à nos jours*, red. Roland-Manuel, *Encyclopédie de la Pléiade*, Paris 1963; Rollo Myers, *Emmanuel Chabrier and his circle*, London 1969; Ludomira Stawowy, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, cz. biograficzna, t. 2 (CD), Kraków 1984; Richard Gorer, *Emmanuel Chabrier*, „Music Review” 1941 nr 2, s. 132–142; Danièle Pistone, *Emmanuel Chabrier, Opera Composer*, op. cit.; Robert Delage, *Chabrier et Wagner*, op. cit.; Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism and Style*, op. cit.

¹¹ Podaję za: Robert Delage, *Emmanuel Chabrier*, op. cit., s. 835. Kopia dramatu Wagnera wykonana przez Chabrierę przechowywana jest w oddziale muzycznym Bibliothèque Nationale w Paryżu.

¹² Reminiscencję tego wyjazdu stanowi utwór fortepianowy Chabrier'a na 4 ręce *Souvenirs de Munich* (1885–1886), oparty na tematach z *Tristana*.

¹³ Chabrier brał m.in. udział w próbach do koncertów, w czasie których wykonane zostały fragmenty z pierwszych dwóch aktów *Tristana* (sezon 1884–1885) oraz w przygotowaniach do koncertowego wykonania I aktu tego dzieła (1884).

(1887) oraz *Parsifala* w przedstawieniach wagnerowskich w Bayreuth¹⁴. Chabrier był obecny na premierach dzieł Wagnera w Paryżu (*Tannhäusera* w 1861 roku, podczas której towarzyszył Wagnerowi w jego łoży i *Lohengrina* w Opéra de Paris w 1891 roku).

Środowisko artystyczne malarzy, literatów i kompozytorów, w jakim obracał się Chabrier, w dużej mierze sympatyzowały z twórczością oraz teoriami artystycznymi Wagnera. Mając 20 lat kompozytor został wprowadzony przez wydawcę Alphonse'a Lemerre'a do kręgu parnasistów¹⁵. Był również jednym z gości „wagnerowskich” wieczorów muzycznych, organizowanych przez teściową Paula Verlaine'a, Madame Meauté de Fleurville oraz członkiem salonu muzycznego „Le petit Bayreuth” założonego w 1885 roku przez Antoine'a Lascoux¹⁶. Wspólnie z innymi kompozytorami studiował partytury dramatów Wagnera, a także brał czynny udział w wykonaniu jego utworów w ramach koncertów organizowanych w salonach (m.in. razem z Charlesem Lamoureux, Gabrielem Fauré, Raoulem Pugno, André Messagerem, Paulem Dukasem i Vincentem d'Indy'm).

Do najbardziej znanych kompozycji Chabrier'a należą utwory fortepiano-we (*Dix pièces pittoresques*, 1881; *Bourrée fantasque*, 1891), rapsodia orkiestrowa *España* (1883), a także pieśni (m.in. do tekstów Victora Hugo, Edmonda Rostanda, Alfreda de Musseta). Z innych popularnych kompozycji Chabrier'a

¹⁴ Dzięki znajomości z van Dykiem Chabrierowi udało się zorganizować premiery *Gwendoline* w Niemczech: w Karlsruhe (1889), Lipsku, Dreźnie i Monachium (1890), a także w Stuttgarcie (1891) i Düsseldorfie (1893).

¹⁵ Grupa Parnasistów ukonstytuowała się w latach 1860–1866 wokół Charles'a Leconte de Lisle'a. Należeli do niej tacy m.in. tacy poeci jak: José María Hérédia, François Coppée i Sully Prudhomme. Jeden z nich — Catulle Mendès — został współpracownikiem Chabrier'a. Napisał libretta do oper *Gwendoline* (1879–1885), *Briséis* (1888–1891) oraz teksty pieśni *Chanson pour Jeanne* (1890), *Nez au vent* (1890). Auguste de Villiers de l'Isle Adam natomiast zaczął u Chabrier'a pobierać lekcje muzyki, prawdopodobnie z zamiarem napisania muzyki scenicznej do swojego dramatu *Axël*.

¹⁶ Lascoux był z zawodu urzędnikiem sądowym. Do jego salonu należeli kompozytorzy, m.in. Vincent d'Indy, Ernest Chausson, Charles Lamoureux, Engelbert Humperdinck, pisarze muzyczni: Adolphe Jullien, Arthur Boisseau, Jules Garcin, Camille Benoît oraz literaci: Louis de Fourcaud, Edouard Schuré i in. Stałym bywalcem salonu był także malarz Fantin-Latour, uczeń i wyprawy do Bayreuth w 1876 roku oraz autor słynnego obrazu *Autour du Piano*, zaprezentowanego w salonie Lascoux w 1885 roku (obraz przedstawia Chabrier'a w towarzystwie „wagnerzystów”: Adolphe'a Julliena, Camille'a Benoît, Vincenta d'Indy'ego, Edmonda Maitre'a, Arthura Boisseau, Amédée Pigeona i Antoine'a Lascoux, pogrążonych w lekturze jednej z partytur Wagnera). Kilka litografii Fantin-Latoura zainspirowanych dziełami Wagnera znalazło się także w prywatnej kolekcji Chabrier'a.

badacze jego twórczości¹⁷ wymieniają najczęściej dwa duety komiczne z towarzyszeniem orkiestry (*Cocodette et cocorico* oraz *Monsieur et Madame Orchestre*), scenę liryczną *La Sulamite* na solistów, chór żeński i orkiestrę, *Duo de l'ouvreuse de l'Opéra-Comique et de l'employé du Bon Marché* oraz *Ode à la musique* na sopran, chór żeński i orkiestrę lub fortepian. Chabrier komponował także muzyką sceniczną (m.in. do dramatów Szekspira i Puszkina). Opery (w sumie 10, sześciu z nich kompozytor nie ukończył¹⁸), chociaż stanowią 2/3 jego twórczości, rzadko wykonywane, nie cieszyły się popularnością u szerszej publiczności (krążyła nawet pogłoska, iż opery Chabriera przynoszą nieszczęście)¹⁹.

Twórczość sceniczna Chabriera nie jest jednolita. Kompozytor uprawiał niemal wszystkie gatunki poczynawszy od operetki (*Fisch-Ton-Kan*, *Vaucochard et fils I^{er}*, *Une Éducation manquée*) poprzez operę buffa (*L'Étoile*), operę komiczną (*Le Roi malgré lui*), operę seria (*Gwendoline*) po dramat liryczny (*Briséis*)²⁰. Jak twierdzi Danièle Pistone, humor i żart muzyczny Chabriera stały się wzorem dla twórców XX wieku (m.in. Maurice'a Ravela, Erica Satie, Arthura Honeggera i Francisca Poulenca), a wykorzystywane przez niego środki harmoniczne (m.in. akordy paralelne, skale modalne, pentatonika) — jak podaje Ludomira Stawowy — stosowane były później często m.in. przez kompozytorów należących do „Grupy Sześciu”, a także przez Debussy'ego i Ravela²¹.

¹⁷ M.in. Danièle Pistone, Theo Hirsbrunner, Robert Delage i Rollo Myers.

¹⁸ Są to opery *Jean Hunyade*, *Le Sabbat*, *Les muscadins*, *Briéis* oraz operetki *Fisch-Ton-Kan* i *Vaucochard et fils I^{er}*. Do dzieł ukończonych należą: *L'Étoile*, 1877; *Une Éducation manquée*, 1879; *Gwendoline*, 1885 i *Le Roi malgré lui*, 1887.

¹⁹ Gmach Opéra-Comique spłonął po trzecim przedstawieniu *Le Roi malgré lui*, a dyrektor Théâtre de la Monnaie zbankrutował po dwóch wykonaniach opery *Gwendoline*. Podaję za: Danièle Pistone, op. cit., s. 21–22.

²⁰ *Le Roi malgré lui* — ostatnie kompletne dzieło operowe Chabriera — posiada cechy operetki, opery komicznej i dramatu muzycznego. Wynika to być może z faktu, iż pierwotnie ten utwór, zaplanowany jako operetka, na prośbę Léona Carvalho, dyrektora Opéra-Comique (gdzie w 1887 roku odbyła się premiera dzieła) przekształcony został w operę komiczną. Późniejszy zwrot Chabriera ku gatunkowi komicznemu był dla większości melomanów zaskoczeniem. W liście do swojego wydawcy pisał: „Wagnerzysta nazywa mnie reakcjonistą, a mieszcza- nin traktuje mnie jak wagnerzystę [...] natomiast wagnerzyści, którzy liczyli, że będę tworzył tylko dramaty liryczne, mimo iż jest on krytykowany [...] narzekają na operetkę i odszczepień- stwo”. Fragment z listu do Enoch-Costallata z 2 grudnia 1887, cyt. za: Robert Delage, *Chabrier et Wagner*, op. cit., s. 176 (tłum. M. Wąsowska).

²¹ Np. nowoczesny język harmoniczny *Le Roi malgré lui* do tego stopnia zafascynował Erica Satie, iż po premierze dzieła dostarczył on Chabrierowi do oceny swoją własną kompozycję *Sarabandes* na fortepian. Podaję za: Ludomira Stawowy, *Emmanuel Chabrier*, op. cit., s. 77.

Według muzykologów (m.in. Danièle Pistone, Theo Hirsbrunnera, Roberta Delage'a i Rollo Myers'a), *Gwendoline* oraz niedokończony dramat liryczny *Briséis* są przykładem próby zaadoptowania koncepcji dramatycznej Wagnera do warsztatu francuskiego twórcy. Zdaniem Delage'a²², Chabrier podobnie jak Wagner, traktuje leitmotywy (wprowadzone w operach *Gwendoline* i *Briséis*) jako komentarz wewnętrznych przeżyć bohaterów. O wpływie Wagnera na Chabrier'a, według Delage'a, świadczy również bogata faktura i kolorystyka brzmienia orkiestry, użyta nawet w komicznych dziełach, takich jak *L'Étoile*, *Une Éducation manquée*, *Le Roi malgré lui*, a także kształt akompaniamentu fortepianowego w pieśniach, np. w *Les Cigales* i *Toutes les fleurs*²³. Także Pistone²⁴, omawiając kwestię wpływu Wagnera na twórczość Chabrier'a, wspomina o rozbudowanej fakturze niektórych jego utworów (np. orkiestrowe *Prélud pastoral* z 1888 i fortepianowy *Kaprys* ze zbioru *Pièces posthumes* z 1891 roku). Ponadto Chabrier nawiązuje do twórczości mistrza z Bayreuth nie tylko przez użycie leitmotywu i „niekończącej się melodii”, ale także przez częste wykorzystanie chromatyki, akordów nonowych, przytłumionych brzmień instrumentów dętych drewnianych oraz zwiększonej obsady instrumentów dętych blaszanych. Jak twierdzi Myriam Soumagnac²⁵, znajomość dzieł Wagnera przyczyniła się również do bardziej deklamacyjnego potraktowania linii melodycznej w partiach wokalnych i odrzucenia tradycyjnej konstrukcji operowej w utworach Chabrier'a.

Mimo podziwu, jakim francuski twórca darzył kompozycje Wagnera, miał również do nich zastrzeżenia. Dlatego też nie przejął wszystkich nowatorskich propozycji Wagnera (*Sprechgesang* uważał za zbyt monotony, podobnie jak ciągle stosownie tych samych motywów przewodnich, mimo iż zapewniały one dziełu pewną jednolitość²⁶). Nie do końca akceptował także rozwiązania tech-

²² Robert Delage, op. cit., s. 171, 173, 178–179.

²³ Pieśni do tekstów Rosemonde Gérard i Edmonda Rostanda pochodzą ze zbioru *Six mélodies*. Jego prawykonanie odbyło się w 1890 roku.

²⁴ Danièle Pistone, *Emmanuel Chabrier, Opera Composer*, op. cit., s. 19.

²⁵ Myriam Soumagnac, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *The New Grove Dictionary of Opera*, red. Stanley Sadie, t. 1, London 1992, s. 813.

²⁶ „Pod pretekstem jedności, powiedziałbym raczej jednostajności, są u Wagnera kwadrans muzyki albo nieograniczone partie solowe, których każdą minutę wrażliwa istota pozbawiona uprzedzeń i fetyszyzmu odczuje jako cały wiek. Kiedy będzie trzeba, udowodnię to z partyturą w rękę, chociaż kpię z tego. Są to miejsca łączenia, jak za starego porządku, aby dotrzeć do fragmentów bardziej interesujących, i to nie zawsze. Ja chcę, aby piękna była całość, a piękno posiada 36 form, jeżeli trzeba by było zajmować się tylko samymi perłami lub

niczne związane ze sposobem prezentacji dramatów Wagnera w Bayreuth²⁷. Zasadniczo jednak przyczyną odrębności stylu obu kompozytorów jest różnica uprawianego przez nich gatunku: Chabrier wybrał operetkę, operę komiczną i żart obecny w muzyce instrumentalnej²⁸, odległe nastrojem od patosu dramatów wagnerowskich. Jego twórczość cechuje zwartość i kondensacja, a poszukiwanie zwięzłości (o czym świadczą listy Chabriera) było dla francuskiego twórcy jednym z najistotniejszych priorytetów kompozytorskich.

2. Libretto i budowa *Gwendoline*

Chabrier głęboko zafascynowany dramatami Wagnera szukał libretta, które mogłoby umożliwić mu realizację inspiracji płynących z utworów mistrza z Bayreuth. W 1882 roku otrzymał od Catulle Mendèsa libretto *Gwendoline*, które powstało w 1879 roku. Ukończony w 1885 roku utwór kompozytor dedykował hrabinie de Narbonne-Lara — jednej z organizatorek spotkań, na których wykonywano dzieła Wagnera w Paryżu²⁹.

żółtymi kanarkami w różnych odcieniach, to by mi nie wystarczyło. W katalogu sklepów „Bon Marché” znajduje się 300 odcieni samej szarej perły. Odrobina czerwieni, w imię Boże! Precz z monotonią! Nigdy tego samego kolorytu! Różnorodności, formy, życia ponad wszystko i naiwności — prostoty jeśli to możliwe, i to właśnie jest najtrudniejsze.” Cyt. za Robert Delage, *Chabrier et Wagner*, op. cit. 174 (tłum. M. Wąsowska).

²⁷ W lipcu 1889 roku pisał do swojej żony z Bayreuth: „Orkiestra pod sceną: Nie wiem, czy wybiorę właśnie ten sposób rozmieszczenia orkiestry; jest wiele detali, które się gubią, wydaje się jakby było słychać z oddali, jakby z pomieszczenia obok [...]”, ibid., s. 170.

²⁸ O swoim orkiestrowym *Marche joyeuse* mówił: „*Marche* jest zabawny, jak wszystko, co napisałem; jednak jesteście daleko od *Götterdämmerung*”, cyt. za: Robert Delage, ibid., s. 176.

²⁹ Chociaż prace nad utworem kompozytor zakończył w 1885 roku, jej fragmenty wykonano pod batutą Charlesa Lamoureux w ramach Nouveaux Concerts już 9 listopada 1884 oraz rok później, 29 listopada 1885 roku. Wszystkie starania Chabriera związane z wystawieniem całej opery na scenie paryskiej zakończyły się niepowodzeniem. 10 kwietnia 1886 roku w Théâtre de la Monnaie w Brukseli odbyło się prawykonanie *Gwendoline* pod batutą Josepha Duponta, zakończone dużym sukcesem, jednak po dwóch przedstawieniach opera została zdjęta z afisza w wyniku bankructwa dyrektora teatru. W 1888 roku księżna de Scey-Montbéliard zorganizowała spotkanie w swoich salonach, podczas którego wykonano *Gwendoline* w wersji koncertowej. Zespół instrumentalny składał się z podwójnego kwartetu smyczkowego, harfy, fisharmonii, fortepianu oraz perkusji, natomiast zespół wokalny z solistów i 24-osobowego chóru (partię fisharmonii wykonał Gabriel Fauré, fortepianu — Chabrier, a perkusji d’Indy i Messenger). Dzięki znajomości z tenorem Ernestem van Dykiem udało się także zorganizować premiery *Gwendoline* w Niemczech (Karlsruhe, Lipsk, Drezno, Monachium, Stuttgart i Düsseldorf). Operą dyrygowali: Felix Mottl i Herman Levi. Mimo rekomendacji Felixa Mottla

Akcja opery rozgrywa się w Anglii w VIII stuleciu, w okresie najazdów duńskich. Podstawowym tematem opery jest miłość wodza piratów, Duńczyka Haralda (baryton), do saksońskiej dziewczyny Gwendoline (sopran).

Akt I

W położonej nad brzegiem morza, spokojnej saksońskiej wiosce budzi się nowy dzień. Jej mieszkańcy — rolnicy i rybacy — przygotowując się do swoich codziennych zajęć śpiewają: *Voici l'aube nouvelle (Oto wstaje nowy świt)* oraz *L'air léger où l'aube naît (Jak rześkie jest powietrze o poranku)*. Gwendoline, córkę saksońskiego przywódcy Armela, gnębią jednak złe przeczucia. Śniła w nocy o piratach, którzy zaatakowali wioskę. Ojciec, a także towarzyszkii dziewczyny starają się ją uspokoić i zapewniają, że nie ma powodów do obaw — zapewniają dziewczynę, że każdego, nawet najgroźniejszego mężczyznę kobieta może okiełznać (*Fût-il terrible (...) Quand même il tomberait à nos pieds — Nawet gdyby był najgroźniejszy (...) i tak padnie u naszych stóp*). Gwendoline jednak nie może się uwolnić od uporczywej myśli o niebezpieczeństwie. W *Legendzie* opisuje barbarzyńskich piratów, których widziała we śnie (*Ils sont rudes et plus forts — Są brutalni i silni*). Drży z obawy przed ich nieposkromioną siłą, ale równocześnie współczuje wiecznie bląkającym się, pozbawionym rodziny i miłości Duńczykom (*Et pourtant je les plains parfois, ces triste jeunes hommes — Mimo to czasami czuję litość nad tymi smutnymi młodymi ludźmi*). Wkrótce przeczucia Gwendoline stają się rzeczywistością: na horyzoncie pojawiają się duńskie okręty, a zaraz potem piraci wdzierają się na ląd (*Entamons les cuirasses, rompons les boucliers! — Kruszmymy pancerze, łamiemy tarcze!*). Ich przywódca, Harald, śpiewa pieśń wojenną (*Nous avons frappé des épées — Uderzyliśmy mieczami*). Gdy wznosi swój miecz nad głowę Armela przygotowując się do ciosu, Gwendoline, aby ratować ojca wdziera się między nich. Harald oślepiiony urodą dziewczyny opuszcza broń, pozwala wszystkim odejść i pozostaje z dziewczyną sam na sam. Widok kobiety jest dla niego oszałamiający. Opisuje jej swój sposób życia (*Je vis dans la bourrasque amère — Żyję wśród gorzkiej zawieruchy*). Gwendoline natomiast próbuje ułagodzić Haralda. Najpierw ofiarowuje mu wianek z polnych kwiatów, który jednak mężczyzna odrzuca, później śpiewa „balladę prządkii” *Blonde aux yeux de pervenche, dites, que filez-vous (Dziewczę o oczach, jak niezapominajki, powiedz, co tkasz)*. Prosi wodza piratów, aby usiadł koło niej i razem z nią śpiewał przy kołowrotku. W tym momencie zjawiają się towarzysze Duńczyka, wyśmiewają się z jego „słabości” i uległości wobec kobiety. Harald zmieszany odsyła wszystkich z gniewem. Wykorzystuje jednak nadejście Armela, ojca Gwendoline, aby poprosić o jej rękę. Armel zgadza się, ale tylko dlatego, aby w czasie uroczystości weselnych rozbroić i wymordować bezbronnych Duńczyków.

i Hansa Richtera opery nie przyjęto w Wiedniu. Pierwsze francuskie wykonanie *Gwendoline* odbyło się w Lyonie w kwietniu 1893 roku. Upagniona przez kompozytora premiera w Opéra de Paris miała natomiast miejsce 27 grudnia 1893 roku. Kompozytor był już wtedy bardzo chory i nie mógł w pełni cieszyć się triumfem swego dzieła.

Akt II

Armél zlecił swoim sługom Erickowi i Aelli rozbrojenie piratów i przygotowanie pochodni do podpalenia pirackich statków. Słudzy wykonali rozkaz, chociaż plan rozgromienia Duńczyków, którzy są saksońskimi gośćmi, napawa ich odrazą. Rozpoczyna się uroczystość weselna. Chór wita nowożeńców (*Voici l'heureuse fiancée — Oto szczęśliwa panna młoda, Voici l'homme au coeur plein d'extases — Oto pan młody z sercem pełnym zachwyty*). Armél błogosławi nowożeńców, ale jako prezent weselny wręcza Gwendoline nóż, nakazując jej zabić nim Haraldą w czasie nocy poślubnej. Gdy Gwendoline i Harald zostają sami, dziewczyna próbuje przekonać pirata o groźącym niebezpieczeństwie i nakazuje mu ucieczkę. Harald jednak zapewnia Gwendoline o sile swoich towarzyszy i staje się coraz czulszy. Gwendoline zapomina o złych przeżyciach. Oboje łączą się w miłosnym duecie. Wkrótce z przyległych pomieszczeń rozlegają się odgłosy szamotaniny i krzyki mordowanych Duńczyków. Harald spostrzega podstęp — podobnie jak jego towarzysze został podczas uroczystości weselnych pozbawiony broni. Gwendoline daje mu w pośpiechu nóż wręczony jej wcześniej przez ojca. Tymczasem Saksończycy z zimną krwią ścigają i zabijają zniechędzonych najeźdźców. Podpalają także ich statki. Armél śmiertelnie rani Haraldą. Widząc to, Gwendoline z rozpaczysama przebija się sztyletem. Kochankowie wsparci razem o pień drzewa śpiewają duet o czekającej już na nich Walhalli. Gorejące ogniem statki Duńskie są metaforą płonącej w sercach obojga kochanków miłości.

Mendès w librecie opery przejął wiele elementów z różnych dramatów Wagnera. Głównym wątkiem *Gwendoline* jest, podobnie jak w *Tristanie*, tragiczna miłość dwojga kochanków. U Wagnera głównych bohaterów rozdziela ślub Izoldy z królem Markiem, w operze Chabrierą przyczyną tragedii jest wrogość społeczeństw, z których pochodzą Harald i Gwendoline. Opowiadanie Gwendoline o dzikim, pozbawionym ciepła domowego Duńczyku, o którym śniła w nocy (*Legenda*, akt I, II scena) przypomina balladę Senty z II aktu *Holendra tułacza*. Scena wymiany spojrzeń między Gwendoline i Haraldem (I akt, III scena) potraktowana jest analogicznie, jak podobne sceny w *Tristanie* (I akt, V scena) i *Zygfrydzie* (I akt, I scena) — bohaterom tak samo towarzyszy partia wiolonczeli solo. Duet miłosny w komnacie małżeńskiej (II akt, II scena) jest wyraźnym nawiązaniem do *Lohengrina* (III akt, II scena). Pod koniec miłosnego duetu Harald, podobnie jak Lohengrin, zostaje napadnięty przez swoich wrogów. Na związku z *Lohengrinem* wskazuje w *Gwendoline* także wątek zdrady Armela (w *Lohengrinie* zdradę uknuła Ortruda). Finał dzieła stanowi natomiast wyraźną aluzję do *Zmierzchu bogów* i *Zygfryda*. Podobnie bowiem, jak w obu dramatach Wagnera, w ostatniej scenie *Gwendoline* ważną rolę odgrywa symbolika ognia. Ogień staje się dla bohaterów bramą do wiecznej krainy Walhalli (Harald i Gwendoline umierają na tle płonących duńskich

statków — w III akcie *Zmierzchu bogów* Brunhilda i Zygfryd giną razem na płonącym stosie).

Postaciom Chabrier brakuje jednak głębszej psychologicznej charakterystyki, właściwej dla bohaterów dramatów Wagnera. Zarówno Harald, jak i Gwendoline zaprezentowani są muzycznie, zwłaszcza na początku opery, w dość schematyczny sposób: Harald śpiewa pieśń o mieczu (I akt, III, IV scena), Gwendoline pieśń prządki (I akt, IV scena). Pieśni te symbolizują nie tylko dwie sfery, kobiecą i męską, lecz równocześnie dwa różne sposoby życia: dziki Duńczyków i osiadły Saksończyków. Chabrier za pomocą środków muzycznych podkreśla opisaną w tekście różnicę. Gwałtownych, koczowniczych piratów symbolizuje brzmienie instrumentów dętych blaszanych i kotłów, rytmy punktowane, pieśni wojenne oraz okrzyk wojenny *Ehèyo!* (I akt, III scena, II akt, pierwsza odsłona, II scena). Kochających pokój i utrzymujących się z uprawy roli Saksończyków uosabia spokojna, pentatoniczna melodia.

W operze występuje pięć partii solowych: Gwendoline (sopran), Harald (baryton), Armela (tenor), Aelli (baryton) i Eryka (tenor)³⁰. Kompozytor wykorzystuje również chóry: duńskich piratów (tenory, basy), Saksończyków (rybaków, wieśniaków, myśliwych i ich żon — sopran, kontralt, mezzosopran, tenor, bas) oraz saksońskich dziewcząt — towarzyszek Gwendoline (6 sopranów solo — tzw. „koryfeuszy”, sopran, mezzosopran). Orkiestra składa się z fletu piccolo, 2 fletów, 2 obojów, rożka angielskiego, 2 klarnetów, klarnetu basowego, 4 rogów, 3 fagotów, 2 trąbek wentylowych (prawdopodobnie kornetów), 2 trąbek F, 3 puzonów, tuby, kotłów, wielkiego bębna, talerzy, trianguła, 2 harf i kwintetu smyczkowego. Opera jest 2-aktowa. Pierwszy akt obejmuje 4 sceny, drugi zaś dwie odsłony (pierwsza z nich składa się z 2 scen). Oba akty poprzedzone są instrumentalnym wstępem (pierwszy akt *Uwertura*, drugi *Preludium*). Dyspozycję środków wykonawczych w ramach opery przedstawia poniższa tabela³¹.

³⁰ Aella i Eryk to służący Armela, pomagający mu w spisku. Występują tylko w I scenie II aktu.

³¹ Partie, które nie zostały dokładniej scharakteryzowane pod kątem formy, mają kształt recytatywu.

Tabela 1. Dyspozycja środków wykonawczych i konstrukcja poszczególnych aktów opery.

Część opery		Wykonawca, tytuł partii i jej forma	Strona
I akt	Scena I	Chór: <i>L'air léger</i> : A (aa') A (aa') B (bb') c róg c' mel lud. 4t. 4t. 4t. 2t. 1t. 2t. 8t.	86–95
		Recytatyw Gwendoline i Armela, chór: <i>Régne aux bords des silons dorés</i> (a 2t., b1,5t., c 4t.)	96–104
		Chór: <i>L'air léger</i> A (aa') b' mel. lud. c c' c róg 4t. 5t. 6t. 3t. 2t. 2t. 8t.	104–108
	Scena II	Chór żeński: <i>Fût — il terrible</i> A (a a' b) róg B (a, b, c, d) 2t. 2t. 2t. 2t. 4t. 2t. 2t. 2t. 2t.	114–117
		Gwendoline — recytatyw	117
		<i>Legenda Gwendoline: Ils sont rudes et plus forts</i> A (a a' b chór) B (a, b, c) A (a a' b chór) 14t. 21t. 44t. 10t. 5t., 3t. 15t. 14t. 21t. 53t. 10t.	118–152
	Scena III	Chór Saksończyków, Duńczyków, Armel — wprowadzenie do sceny z chórem duńskich piratów	153–158
		Chór Duńczyków: <i>Entamons les cuirasses</i> A (aa) B (b b') c 4t. 5t. 5t. 4t.	159–164
		H: <i>Nous avons frappé des épées</i> : A (aa') chór A' (a'b) chór B (ac) chór 17t. 6t. 12t. 6t. 15t. 18t.	165–177
		Harald, Armel, Gwendoline — recytatyw, chór Saksończyków <i>Quel chngement soudain</i>	178–187
	Scena IV	Harald, Gwendoline (recytatyw)	188–198
		H: <i>Je vis dans la bourrasque amère</i> A (a b) B A (a') 7t. 8t. 9t. 7t.	199–204
		Gwendoline, Harald (recytatyw)	205–207
		H: <i>Peut-être l'heure était venue</i> A (ab) B (cd) 8t. 8t.	207–210
		Gwendoline, Harald (recytatyw oraz fragment partii <i>Je vis dans la bourrasque...</i>)	210–229
		G: <i>Blonde aux yeux de pervenche</i> a a a' b 5t. 5t. 5t. 5t.	233–235
		G: <i>File, file la belle blonde</i> a a b a' 4t. 4t. 4t. 4t.	233–235
		Harald, Gwendoline — recytatyw i fragmenty partii <i>Blonde aux yeux de pervenche</i>	235–238
		H: <i>Nous avons frappé des épées</i> A (a a') 8t. +10t.	238–241
		Gwendoline — recytatyw i fragmenty partii <i>File, file la belle blonde</i> , Chór Duńczyków: <i>Harald ! est-ce un délire?</i> , Harald, Armel, Gwendoline — recytatyw	241–257
		G + H: <i>File, file la belle blonde</i> a a b a' 4 t. 4t. 4t. 4t.	258–260
		Chór końcowy Duńczyków: <i>Harald ! est-ce un délire?</i> z udziałem Harald, Gwendoline i Armela	260–263

II akt	I Odsłona	Scena I	Armél, Aella, Eryk — recytatyw na tle chóru (początkowy odcinek partii <i>Voici l'heureuse fiancée</i>)	25–32
			Chór: <i>Voici l'heureuse fiancée</i> A (ab) A' (a'b') B a" C (cb") D 8t. 8t. 15t. 5t. 8t. 14t.	34–49
			Chór: <i>Comme le chêne</i> A (a a bc) B (b, b', b") 8t. 12t.	51–56
			Armél: błogosławieństwo, przysięga Gwendoline, chór <i>Soyez unis</i>	56–68
			Chór: <i>Comme le chêne</i> A' (7t.) B' (4t.)	68–70
			Armél, Harald, Gwendoline — recytatyw (otrzymują prezenty ślubne)	70–73
			Chór: <i>Comme le chêne</i> A" (3t.) B" (8t.)	73–74
	I Odsłona	Scena II	Harald, Gwendoline — recytatyw	76–95
			Chór męski : <i>Après la guerre et les butins</i> a (8t.) b (8t.) c (8t.) a' (8t.)	96–99
			Harald, Gwendoline — recytatyw	98–112
II Odsłona			H + G: <i>Soir nuptial</i> A (a, b) B (c, d, e) A (a' b' d') 4t. 4t. 4t. 4t. 5t. 4t. 5t.	113–121
			Duńczycy wzywają pomocy <i>Harald! Harald!</i>	122–126
			Saksończycy: <i>A mort!</i> , Duńczycy: <i>Harald! Alerte, alarmes!</i>	145–157
			Armél, Harald, Gwendoline — recytatyw (Armél zabija Harald, Gwendoline przebiją się sztyltem), Chór Saksończyków <i>Est-ce le châtement de notre trahison?</i>	157–174
			Chór Saksończyków: <i>Voyez l'horrible feu vermeil!</i> , Harald, Gwendoline — melorecytatyw na tle chóru	175–184
			H + G: <i>Accueille nous, l'heure est venue</i> A (ab) B 8t. 8t.	184–191
			Chór Saksończyków: <i>Le palais du dieu magnanime</i>	191–195

3. Charakterystyka leitmotywów

Podstawę konstrukcyjną *Gwendoline* tworzy 7 leitmotywów oraz 2 tematy³². Zgodnie z koncepcją Wagnera (*Zukunftsmusik*, 1860), „system” leitmo-

³² Wyróżnione one zostały przez autorkę na podstawie analizy wszystkich myśli muzycznych występujących w operze, w opaciu o takie kryteria, jak: kształt melodii (stopień wyrazistości i charakterystyczności myśli muzycznych), ich rozmiar, częstotliwość prezentacji, środki wykonawcze (orkiestra lub głos solowy), sposób opracowania (przekształcania) i wykorzystania na przestrzeni całej opery oraz roli, jaką dana myśl muzyczna odgrywa w rozwoju akcji dramatycznej. Leitmotywy są nieregularne i tworzą podstawę konstrukcyjną utworu: ich kształt muzyczny zmienia się wraz ze zmianami dokonującymi się w treści akcji dramatycznej. Pojawiają się bardzo często i prezentowane są przede wszystkim przez orkiestrę. Tematy to większe, zamknięte całości o regularnej budowie okresowej. Realizowane są zasadniczo przez głosy wokalne i występują tylko kilka razy na przestrzeni całej opery, chociaż także pojawiają się w istotnych dla dramaturgii utworu punktach (uwertura, I scena otwierająca operę i końcowa scena I i II aktu). Analiza została dokonana w oparciu o partyturę *Gwendoline* wydaną przez Enocha&Costallata w Paryżu w 1886 roku. Według niej stosowana jest też numeracja stron w przykładach nutowych zamieszczonych w niniejszym artykule. W pracy nad operą wykorzystano nagranie Sło-

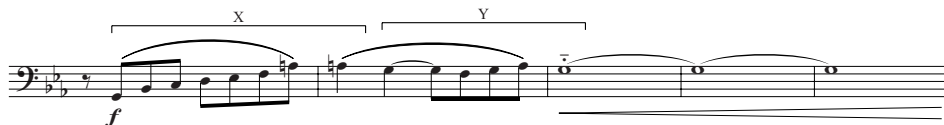
tywów to „sposób nadania dramatowi muzycznemu wewnętrznej spójności za pomocą charakterystycznej sieci tematów głównych (Hauptthemen), która rozciąga się nie tylko w ramach jednej sceny (jak wcześniej w pojedynczych wokalnych partiach operowych), ale przez cały dramat, w ścisłym związku z zamysłem poetyckim”³³. Metoda ta — jak wyjaśnia Dahlhaus — zakłada głęboko sięgające modyfikacje dawnej 4-taktowej struktury rytmiczno-syntaktycznej i jej „rozproszenie” w muzyczną prozę. Zamiast regularnego układu struktury muzycznej, opierającego się na powrocie rytmicznych okresów, szkielet formy tworzy nieregularny powrót charakterystycznych motywów. O ich ilości, sposobie przekształcenia oraz łączenia decyduje akcja dramatyczna, rozumiana zarówno w sensie przebiegu akcji scenicznej, jak i rozgrywającej się w duszach bohaterów „akcji wewnętrznej”. Główny ciężar muzycznej realizacji systemu leitmotywów przypada orkiestrze. W teorii Wagnera orkiestra, podobnie jak gesty, dzięki swej sile wyrazu może uczynić zrozumiałym to, czego nie da się wyrazić za pomocą słowa. Jest to możliwe, jeśli „uplastycznione” przez motyw muzyczny emocje posiadają potwierdzenie w akcji scenicznej (geście) oraz treści i melodii wiersza (poezji). W ten sposób powracające leitmotywy stają się istotnym elementem kształtującym formę.

Prezentacja leitmotywów i ich powtórzeń w *Gwendoline* ma na celu porównanie założeń teorii Wagnera z ich praktyczną realizacją w utworze Chabrier. Poniższy opis leitmotywów i tematów, których nazwy i numeracja zostały wyznaczone przez autorkę artykułu, dotyczy ich pierwszej pełnej prezentacji w uwerturze (wyjątek stanowią *Leitmotyw Armela* nr 6 i *Leitmotyw zemsty Armela* nr 7, które występują dopiero w dalszych częściach utworu oraz *Leitmotyw Gwendoline* nr 4, który w uwerturze jest wyłącznie zasugerowany i pojawia się w podstawowej wersji dopiero w I scenie I aktu).

wackiej Narodowej Orkiestry Symfonicznej pod dyрекcją Jean-Paula Penina, jakiego dokonano w Filharmonii w Bratysławie w 1996 roku, z solistami: Gérardem Garino, Didierem Henrym i Adrianą Kohutkovą (L'Empreinte Digitale). Dostępne są także liczne nagrania uwertury tej opery: m.in. Francuskiej Orkiestry Narodowej pod dyрекcją Armina Jordana (Warner Classics, 1984/2007), Filharmoników Wiedeńskich (John Eliot Gardiner, Deutsche Grammophon, 1996), Royal Philharmonic Orchestra (Sir Thomas Beecham, Centurion Music, 1993), Orchestre des Concerts Lamoureux (Yutaka Sado, Elatus, 2003) oraz Orchestre National du Capitole de Toulouse (Michel Plasson, Brilliant Classics, 2008).

³³ Podaję za Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg 1971, s. 71.

Nr. 1, *Leitmotyw Duńczyków*, uwertura, s. 2: wiolonczele z towarzyszeniem rożka angielskiego, klarnetu basowego, rogu i fagotów



Nr 1, *Leitmotyw Duńczyków* prezentowany jest w partii wiolonczeli, zdwajanej przez rożek angielski, klarnet basowy, róg i fagoty. Dynamiczny charakter nadaje mu motoryczny akompaniament trąbek w rytmie punktowanym i figuralacji w rytmie triol ósemkowych w skrzypcach I i II oraz zakończenie dwukrotnym uderzeniem w kocioł (dwie ćwierćnuty c-G). *Leitmotyw* składa się z dwóch charakterystycznych odcinków (x, y). Odcinek x obejmuje pochod ósemek po dźwiękach akordu tonicznego, wzbogaconego dźwiękami przejściowymi, w kierunku wznoszącym, w ambitusie nony G-a (górna oktawa dźwięku G poprzedzona jest jego górną sekundą). Odcinek y zaś to rozpisany obiegnik dźwięku g.

Nr. 1a, *Leitmotyw siły (miecza)*, uwertura, s. 8–9: puzony, tuba i fagoty



Nr. 1a, *Leitmotyw siły (miecza)* eksponują w uwerturze puzony, tuba i fagoty, na tle synkopowanych pionów akordowych instrumentów dętych drewnianych oraz figuralacji w rytmie triol szesnastkowych w kwintecie (bez kontrabasów). *Leitmotyw* stanowi zaugumentowaną i uproszczoną wersję *Leitmotywu Duńczyków* nr 1: wartości ósemkowe zostały zamienione na ćwierćnuty, pochod częściowo skrócony poprzez wprowadzenie czołowego skoku kwarty w wyniku którego ambitus odcinka x zmniejszył się do ambitusu septymy.

Leitmotywy 1 i 1a, które prezentowane są przez orkiestrę zarówno w uwerturze, jak i w trakcie całej opery, wywodzą się z fragmentu pieśni *Duńczyków Entamons les cuirasses*, z III sceny I aktu (odcinek *Nous sommes les grands loups voraces*, s. 160–161; powtarza się także m.in. w partii chóru tworzącej refren pieśni Haralda *Nous avons frappé des épées!*, I akt, III scena, s. 168).

Nr 2, *Leitmotyw agresji piratów*, uwertura, s. 40: skrzypce I i II



Nr 2, *Leitmotyw agresji piratów* to dynamiczny leitmotyw realizowany przez skrzypce I i II. Składa się z dwóch półnut położonych na tej samej wysokości (b²), z których pierwsza poprzedzona jest toczkiem, druga zaś zakcentowana sforzatem. Leitmotyw ten ma charakter rytmiczny³⁴. Jest symbolem gwałtownego temperamentu piratów.

Nr 3, *Leitmotyw Haralda*, I scena, I akt, s. 101: skrzypce I oraz rogi z tłumikiem



Nr 3. *Leitmotyw Haralda* pojawia się I scenie I aktu, w chwili gdy Gwendoline opowiada o ataku Duńskich piratów, których widziała we śnie. Symbolizuje on porywczą naturę pirata i jego gwałtowność (tę cechę charakteru oddaje przede wszystkim rytmika leitmotywu). Pierwszy odcinek *Leitmotywu Haralda* nr 3 realizowany przez pierwsze skrzypce, ma kształt przebiegającego w rytmie szesnastek pochodzącego po dźwiękach akordu Es-dur, w kierunku opadającym. Drugi odcinek to fanfara rogów z tłumikiem na dźwięku b1, osiągniętym skokiem o decymę małą w górę.

Nr 4, *Leitmotyw Gwendoline*, I scena, I akt, s. 95–96: skrzypce I i II zdwajane przez flety



³⁴ Podobny motyw możemy odnaleźć w *Zygfrydzie* Wagnera (motyw nienawiści, związany z mieczem Zygfryda).

Nr 4, *Leitmotywy Gwendoline* wprowadzają skrzypce (ich partię zdwajają flety) na tle pasażu harfy i akordów w altówkach powtarzanych w rytmie triol³⁵. Zawiera on dwa odcinki: x i y. Odcinek x to bardzo charakterystyczny dla całej opery i jednocześnie mocno spokrewniony z *Tristanem* motyw wznoszącego się w górę interwału sekundy małej. Odcinek y to skok o decymę wielką w dół, po którym następuje pochód o dwa półtony w górę na ostatni dźwięk motywu, zornamentowany dodatkowo dwoma górnymi sekundami. W operze *Leitmotywy Gwendoline* najczęściej występuje w postaci zredukowanej do odcinka x. Ma on delikatny, kobiecy charakter, co kompozytor uzyskał poprzez miękkie brzmienie realizujących go instrumentów (w partii skrzypiec i fletów kompozytor wprowadził określenie agogiczne *dolce molto espressivo*) i rodzaj zastosowanego akompaniamentu (harfa, repetowane aktordy w altówkach).

Nr 5, *Leitmotywy tragicznej miłości*, uwertura, s. 10: skrzypce I i II, altówki, wiolonczele, klarnet basowy, róg



Nr 5, *Leitmotywy tragicznej miłości* składa się z pochodów trzech dźwięków, wznoszących się półtonowo, skoku o septymę wielką w tym samym kierunku i formuły zakończeniowej w postaci wypełnionego sekundą skoku kwarty w dół. Wprowadzają go smyczki w niskim rejestrze (bez kontrabasów), zdwajane przez partię klarnetu basowego i rogu³⁶. Jego charakterystyczną cechą jest chromatyka, dzięki której zyskuje wyrażnie „emocjonalny” charakter (chromatyka powoduje odejście od głównej tonacji, zwraca uwagę odbiorcy, przez co

³⁵ Leitmotyw występuje także w uwerturze (s. 74), lecz zawiera pewne zmiany w stosunku do podstawowej jego wersji zaprezentowanej w I akcie i powtarzanej w dalszym ciągu opery.

³⁶ Mannuela Schwartz w swojej książce o operze *Fervaal* (1999) interpretuje ten leitmotyw z *Gwendoline* jako przekształcenie wagnerowskiego leitmotywu Izoldy (pożądania), którego charakterystycznym elementem jest chromatyczny pochód sekund małych w górę w ambitusie nony (w *Gwendoline* zostaje on zredukowany do dwóch półtonów oraz skoku septymowego). Autorka wykazuje także podobieństwo leitmotywu miłości z opery Chabrier do leitmotywu miłości z opery *Fervaal* d'Indy'ego (1897). W istocie leitmotywy te są niemal identyczne. Schwartz uważa za prawdopodobne, iż cytat z Wagnera zinterpretowany przez Chabrier, mógł być wzorem dla d'Indy'ego (d'Indy mał okazję dokładnie zapoznać się z partyturą *Gwendoline* w 1887 roku podczas prac nad jej korektą i kopiowaniem). Por. Mannuela Schwartz, op. cit., s. 173.

silnie działa na jego sferę audytywną i — co za tym idzie — emocjonalną). Leitmotyw jest odzwierciedleniem silnego, a zarazem tragicznego uczucia łączącego parę głównych bohaterów.

Nr 6, *Leitmotyw Armela*, I scena, I akt, s. 98–99: skrzypce I i II, altówki, wiolonczele, kontrabas

The musical score for Nr 6, *Leitmotyw Armela*, is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Contrabasses. It is in 3/4 time and the key of D major. The score features a chromatic progression of chords with accents and dynamic markings like *f* and *pp*. The Violins I and II parts are marked *div.* and *f*. The Viola part is marked *unis.* and *f*. The Cello and Contrabass parts are marked *f*. The score is divided into four measures, with the first measure containing a *div.* marking and the last measure containing a *f* marking.

Nr 6, *Leitmotyw Armela* ma kształt przebiegu harmonicznego: kwintet w niskich rejestrach realizuje chromatycznie prowadzone, akcentowane pochodny akordów, wzbogaconych opóźnieniami. Tworzą one kadencję modulacji z tonacji H-dur, w której wcześniej kilkakrotnie zaprezentowany został *Leitmotyw Gwendoline* nr 4, do Es-dur (s. 98, t. 2–3). Modulacja enharmoniczna, poprzedzająca pojawienie się *Leitmotywu Armela* nr 6 symbolizuje jego fałszywą naturę (tę cechę osobowości bohatera podkreślają zmiany chromatyczne, a miarowy pochod akordów sugeruje „oschłość” i bezkompromisowość postępowania starca). Odcinek ten, prowadzący do nowej tonacji Es-dur, stanowi duży kontrast w stosunku do wcześniejszej tonacji H-dur, w której pojawił się delikatny *Leitmotyw Gwendoline* nr 4.

Nr 7, *Leitmotyw zemsty Armela*, IV scena, I akt, s. 253–254: altówki i wiolonczele

The musical score for Nr 7, *Leitmotyw zemsty Armela*, is written for Violas and Cellos. It is in 3/4 time and the key of D major. The score features a chromatic progression of chords with accents and dynamic markings like *pp* and *sf*. The Viola part is marked *pp* and the Cello part is marked *sf*. The score is divided into four measures, with the first measure containing a *pp* marking and the last measure containing a *sf* marking.

Nr 7, *Leitmotyw zemsty Armela* wprowadzają nisko brzmiące altówki i wiolonczele. Złotróżbny charakter nadają mu rytm punktowany i tryl na wartości ćwierćnutowej³⁷.

Nr. 8, *Temat Legendy Gwendoline*, uwertura, s. 23–25: klarnet solo, flet, I skrzypce (z uzupełnieniami motywicznymi w partii rożka angielskiego, oboju i wiolonczeli)

Nr. 8, *Temat Legendy Gwendoline* składa się z dwóch fraz: a i b. Pojawia się po raz pierwszy w partii klarnetu solo (w partię tę wplecione są krótkie „uzupełnienia” oboju, rożka angielskiego, fletu, wiolonczeli i I skrzypiec). Temat ma charakter spokojny, pastoralny, bardzo płynny i melodyjny (brak skoków w przebiegu linii melodycznej, regularna rytmika triol ćwierćnutowych). Subtelność jego brzmienia podkreśla tremolo w skrzypcach i altówkach oraz „ażurowa” faktura towarzyszenia orkiestry.

³⁷ Rytm punktowany to cecha charakterystyczna *Leitmotywu zemsty Armela* nr 7. Dzięki temu elementowi, mimo przekształceń melodycznych i rytmicznych, jest on rozpoznawalny i łatwo daje się zidentyfikować. Występuje w różnych postaciach: jako „modelowa” została wybrana wersja z IV sceny I aktu, kiedy Armel — przy okazji zaręczyn Gwendoline i Harald — knuje spisek przeciwko piratom. Jest to wersja najprostsza, „podstawowa” leitmotywu. Po raz pierwszy pojawia się natomiast w III scenie I aktu, kiedy Armel pierwszy raz spotyka się z Haraldem (s. 178-181)

Nr 9, *Temat Walhalli*, uwertura, s. 28–33: altówki zdwajane przez róg angielski i róg oraz altówki z wiolonczelami unisono (zdwajane w partii klarnetu basowego i rogu)

The musical score consists of four staves. The first staff is labeled 'Vle' and 'Bien chanté et expressif'. The second staff has 'Vle e Vc. unis.' and 'f' dynamics. The third staff has 'senza Vle' and 'sf' dynamics. The fourth staff has 'con Vle' and 'ff' dynamics. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Nr 9, *Temat Walhalli* ma kształt wielkiego okresu A (16 t. — a, b) + B (16 t. — c, d). Prezentują go altówki zdwajane przez róg angielski i róg (akompaniament tworzą triole ósemkowe w artykulacji staccato w partii fletu, oboju, klarnetu i fagotu). Następnie (od t. 2 na s. 31) w realizację tematu włączają się wiolonczele (zdwajane przez altówki, klarnet basowy i róg). Akompaniament różnicuje się: oprócz triol staccato w partii oboju, różka angielskiego i rogu, we flecie i klarnecie pojawia się tremolando. Cechą charakterystyczną tematu jest szeroko zakrojona fraza i śpiewna linia melodyczna o przebiegu „narracyjnym”, o czym decyduje budowa tematu (zestawione „szeregowo” odcinki A (ab) i B (Cd)) oraz motoryczność rytmiki towarzyszącego mu akompaniamentu.

4. Dramaturgiczna funkcja leitmotywów

Wprowadzenie leitmotywów w uwerturze potwierdza zasadniczą funkcję tej części opery: zaprezentowanie wszystkich podstawowych motywów muzycznych związanych z głównymi bohaterami i ich losami (pojawiają się leitmotywy odnoszące się do duńskich piratów, Saksonki Gwendoline, wodza piratów Haralda, tragicznej śmierci Haralda i Gwendoline oraz krainy wiecznego szczęścia — Walhalli, do której bohaterowie zmierzają po śmierci)³⁸. Prezentacja leitmotywów w uwerturze stanowi zatem streszczenie literacko-

³⁸ W uwerturze nie występują tylko leitmotywy związane z postacią Armela nr 6 i 7, co może sugerować drugoplanowe ich potraktowanie przez kompozytora (por. przyp. nr 37).

-muzycznej treści całego utworu, jaką jest miłość Gwendoline do herszta duńskich piratów. Leitmotywy odnoszące się do głównych bohaterów i wydarzeń z nimi związanych, pojawiające się w dalszym przebiegu całej opery, tworzą w ten sposób węzłowe punkty opowieści literacko-muzycznej stworzonej przez Catulle Mendès a oraz Emmanuela Chabrier a. Ich przekształcenia służą ukazaniu zamiany stanu emocjonalnego bohaterów w związku ze zmianą sytuacji dramatycznej lub tworzą komentarz tej sytuacji. Poniżej zaprezentowane zostaną przykłady wybrane z dramatyczno-muzycznego przebiegu utworu, ukazujące wpływ i powiązanie akcji dramatycznej z przekształceniami głównych leitmotywów i tematów muzycznych utworu.

4.1. Uwertura

Biorąc pod uwagę kolejność i charakter prezentowanych w uwerturze leitmotywów i tematów, można w niej wydzielić cztery części.

Tabela 2. Kolejność występowania leitmotywów i tematów w uwerturze oraz jej budowa

I (1–22)		II (23–39)		III (40–50)		IV (50–71)	
Leitmotyw, temat	Strona	Leitmotyw, temat	Strona	Leitmotyw, temat	Strona	Leitmotyw, temat	Strona
1	2–6	8	23–27	1	40	8*	50–52
1a	7–9	9	28–33	2	40	1'	52–57
2	9–10	9'	33–35	8	40–42	8''	53–57
5	10	1a'	35–36	1	42	5	56–58
2	10–11	9'	36–37	2	42–43	9	58–68
5	11–12	1a'	37–38	8	43–45	8'	67–68
2	12	9'	38–39	9'	45–49	4	68–69
5	12–13			3	48–49		
3	13						
5	13–14						
3	14						
5	14–15						
3	15–16						
5	16–17						
3	17						
5	17						
3	17–18						
1a	18						
5	18–19						
1a	19–20						
5	20						
1a	20–22						
3	20–22						

* Czoło *Tematu Legendy Gwendoline* nr 8 w augmentacji.

W pierwszej (t. 1–22) dominują leitmotywy związane z Duńczykami (*Leitmotyw Duńczyków* nr 1 i *Leitmotyw siły (miecza)* nr 1a). Kompozytor przeplata je i łączy z *Leitmotywem tragicznej miłości* (nr 5).

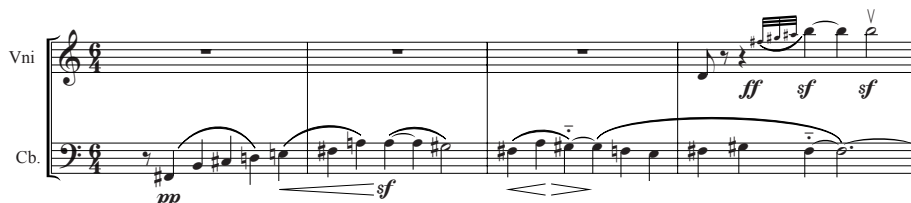
Połączenie *Leitmotywu siły (miecza)* nr 1a (partia trąbek)
oraz *Leitmotywu tragicznej miłości* nr 5
(kwintet smyczkowy, obój, róg angielski, fagoty): uwertura, s. 18–19



W drugiej części uwertury (s. 23–39) prezentowane są w całości dwa tematy: *Legenda Gwendoline* nr 8 i *Temat Walhalli* nr 9 (w ostatniej fazie tej części motywy *Tematu Walhalli* nr 9 występują na zmianę z *Leitmotywem siły (miecza)* nr 1a, który kompozytor wprowadza w wersji rozszerzonej o dwukrotnie powtórzoną formułę zakończeniową w postaci pochodny po dźwiękach akordu septymowego B-dur (puzony, tuba, s. 37–38).

Trzecia część uwertury (s. 40–50) stanowi przetworzenie części pierwszej w formie stretta — bezpośrednio zestawiane są ze sobą fragmenty leitmotywów i tematów: część otwiera *Leitmotyw Duńczyków* nr 1, po którym bezpośrednio pojawia się związany z piratami *Leitmotyw agresji piratów* nr 2. Przechodzi on płynnie w początkowy motyw tematu *Legendy* nr 8 (s. 43–45), który z kolei łączy się z fragmentem *Tematu Walhalli* nr 9 (s. 45–49). Punkt ciężkości przebiegu akcji dramatycznej w tej części uwertury przesuwają się z *Leitmotywem tragicznej miłości* nr 5 na leitmotywy związane z postacią Haralda (tematy *Legendy* nr 8 i *Walhalli* nr 9).

Połączenie *Leitmotywu Duńczyków* nr 1 (kontrabasy, róg angielski, fagoty) z *Leitmotywem agresji piratów* nr 2 (skrzypce I i II), który płynnie przechodzi w początkowy odcinek tematu *Legendy Gwendoline* nr 8 (skrzypce I, obój, róg angielski), uwertura s. 40–42



Temat Legendy Gwendoline nr 8 w augmentacji:
kontrabasy, fagoty, rogi, uwertura, s. 50–51



31

4.2. I akt, pierwsza scena

Tabela 3. Prezentacja leitmotywów w pierwszej scenie I aktu

Leitmotyw, temat	Stro- na	Takty	Instrumenty	Postać, tekst
4	73 74 75 95–98	4–5, 8–9 2–4 5–6	Vni I Vni I, Vle, Vc, Ob Fl Vni I, II, Fl; Fl, Fg, Vni I, Vle; Vni I, II, Fl, Vc	Wstęp instrumentalny Wstęp instrumentalny Chór: <i>Et tout encore ici som- meille!</i> Przed wejściem Gwendoline, Ar: <i>Prenez vos faucilles...</i> G: <i>Prenez vos faucilles...</i>
6	98–99 99	3–9	Kwintet; Vni II, Vle, Vc, Cb	Armél: <i>Enfant, c'est bien dit!</i>
2	99	7–9	Kwintet	Ar: <i>Sur les sombres flots je commande</i>
3	101	3–4	Vni I, Cor	G: <i>Sur leurs horribles nefş...</i>
2	102– 103		Fg, Vle, Vc	G: <i>Sur leurs horribles nefş...</i>
5	102– 103		Fl, Ob, Vni I	G: <i>Sur leurs horribles nefş...</i>
4	104 108	2 8–11	Fl, Ob Cor (<i>Solo, dolce</i>)	Ar: <i>Ah! Ne crains rien, ma Gwendoline!</i> Zakończenie sceny.

Pierwszy akt otwiera fraza melodyczna grana przez I skrzypce, oparta na *Leitmotywie tragicznej miłości* nr 5 (I akt, I scena, s. 73). Przed pojawieniem się Gwendoline kilka razy, w różnej postaci, prezentowany jest *Leitmotyw Gwendoline* nr 4 (m.in. w opracowaniu wariacyjnym i w augmentacji). Kompozytor przekształca go, wykorzystując charakterystyczne cechy pierwotnego modelu: ruch sekundowy oraz chromatykę, a także motyw czołowy sekundy wznoszącej.

Leitmotyw Gwendoline nr 4: skrzypce I uzupełniane przez altówki, flet, obój i róg angielski, I scena, I akt, s. 74



Wejście Armela także poprzedza wprowadzenie leitmotywu charakteryzującego tę postać (*Leitmotyw Armela* nr 6, s. 98–99): kwintet w niskich rejestrach realizuje chromatycznie prowadzone, akcentowane pochody ćwierćnutowe, które tworzą tło dla partii Armela (symbolizują one z jednej strony

powagę saksońskiego przywódcy, ale jednocześnie odsłaniają nieszczerść jego intencji, przyszłą zdradę). Partia Gwendoline, w której zwierza się ona ojcu ze swojej obawy najazdu piratów poprzedzona jest *Leitmotytem Haralda* nr 3 (s. 101, t. 2–3). W trakcie opowiadania Gwendoline występuje także *Leitmotytyw tragicznej miłości* nr 5, lecz ze zmianami (w inwersji oraz postaci skróconej do chromatycznego pochodu ósemek w górę, gdyż dziewczyna boi się, s. 102–103) oraz *Leitmotytyw agresji piratów* nr 2 (we fragmencie, kiedy opowiada o statkach Duńczyków). Materiał muzyczny opowieści dziewczyny stanowi zatem dokładną projekcję jej myśli i obaw, które przybierają realny kształt w motywach muzycznych przypisanych do konkretnych postaci i przyszłych wydarzeń (ataku piratów i nieszczęśliwej miłości dziewczyny do ich wodza Haralda). Muzyka tworzy zatem urealnienie intuicyjnej wizji Gwendoline.

Opowiadanie Gwendoline: połączenie *Leitmotywu tragicznej miłości* nr 5 (skrzypce I, flety, obój) oraz *Leitmotywu agresji piratów* nr 2 (wiolonczele, fagoty), I akt, I scena, s. 102–103

Fl. *p* Les Danois nous me - na - cent, mon pe - re

Vc. *p*

Vn. *cresc.* Et de rou - ges cor - beaux les

piú f

sf *sf* *sf* *sf* *mf*

mf *f*

mè - nent

sf

4.3. I akt, druga scena

Tabela 4. Prezentacja leitmotywów w drugiej scenie aktu I

Leitmotyw, temat	Strona	Takty	Instrumenty	Postać, tekst
2	109	2–5	Vc, Cb	Wstęp przed partią chóru: <i>Gwendoline a grand peur!</i>
4	109–110		Vle, Fl, Ob, Vni II, I	Wstęp przed partią chóru
5	110	3; 5	Vc; Vle	Przed partią chóru: <i>Gwendoline a grand peur!</i>
	117	1–2	Vni I, II, Vle	Chór: <i>Qui devant vous s'incline!</i>
6	117	6–10	kwintet	G: <i>Craignez les noirs rôdeurs des grèves, que j'ai vus dans mes rêves!</i>
2	118	1; 3; 5–8	Vni I, II, Vle	Fragment instrumentalny poprzedzający <i>Legendę Gwendoline</i>
1a	119	5–9	Fg, Trbn, Tb, Vc, Cb	Fragment instrumentalny poprzedzający <i>Legendę Gwendoline</i>
2	121	7–9	Vle	G: <i>Ils sont (...) plus forts, plus forts</i> (część A <i>Legendy</i>)
1a'	122	3–7	Fl, Ob, Fg, Vc	G: <i>Que la louve affamée</i>
	123–125		Fg, Cor; Tr; Fg, Trbn, Tb; Ob, Fg, Vni I	G: <i>Les champs sont couverts de morts</i>
1a	126	5–8	C.i., Fg, Trbn, Vc, Cb	G: <i>Ehèyo!</i>
	128	1–3	Kwintet	G: <i>Ehèyo!</i>
2	129	2–3; 6–9	Vc, Cb, Fg	G: <i>Les barbares aux cheveux roux!</i> <i>Ah!</i>
8	134–136		Gwendoline	<i>Et pourtant je les plains parfois...</i> (cz. B <i>Legendy</i>)
5	135–136		Vni I, II, Vle, Vc	G: <i>Ah! pauvres Danois! ...</i>
1a'	136	1–4	Vni I, Fl	G: <i>Je suis folle!</i> (cz. A)
	136–137		Fg, Vc, Cb	Fragment instrumentalny
	140–143		Cor; Tr; Tb, Fg, Vc, Cb; Tr, Trbn, Cl, Fg, Trbn, Vc, Cb	G: <i>Ces dévorateurs des tourmentes...</i>
1a	144	5–8		G: <i>Ehèyo!</i>
2	147	1–2, 5–8	Fg, Cb, Vc	G: <i>Les barbares aux cheveux roux!</i> <i>Ah!</i>

Towarzyszki Gwendoline dostrzegają, że dziewczyna czegoś się obawia — w partii wiolonczeli i kontrabasu obecny jest *Leitmotyw agresji piratów* nr 2 oraz *Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5 (motywy pojawiają się w inwersji i w postaci oryginalnej). Wyjaśniają one przyczynę obaw dziewczyny, którą jest nie tylko groźba duńskiego najazdu, lecz także uczucie, za które będzie musiała zapłacić własnym życiem. Dziewczęta starają się rozbawić Gwendoline

śpiewając pieśń o rycerzach (*Fût-il terrible et tout vêtu*). Gwendoline nie może jednak odgonić natrętnych myśli: w *Legendzie* opisuje spustoszenia, jakich dokonują dzicy Duńczycy (pierwsza część *Legendy* oparta na dynamicznym *Leitmotywie siły* nr 1a oraz *Leitmotywie agresji* nr 2³⁹).

Leitmotywy siły nr 1a i *Leitmotywy agresji piratów* nr 2 (kontrabasy, fagot)
we fragmencie *Tematu Legendy* nr 8
(partia wokalna Gwendoline z towarzyszeniem wiolonczeli): I akt, I scena, s. 147

G. *püf* *f*
 Les bar - ba - res aux che - veux roux! Ah!
 Vc. (pizz.) *mf* *f* *< f*

Saksońskie dziewczęta nadal próbują uspokoić dziewczynę. Ta jednak wydaje się jakby pogrążona we śnie. Kontuuje swoją opowieść. Tym razem jednak ogarnia ją współczucie dla nie znających miłości i szczęścia, pozbawionych domu Duńczyków (część środkowa B *Legendy* Gwendoline nr 8, *Et pourtant je les plains parfois*). Ciepłe uczucia jednak szybko ulatują. Słowa Gwendoline *Je suis folle!* padają zaraz po prezentacji *Leitmotywu tragicznej miłości* nr 5 w orkiestrze: dziewczyna zdaje sobie sprawę, że jej uczucia są niedorzeczne. Ponownie ogarnia ją przerażenie (powraca część A *Legendy*).

4.4. I akt, trzecia scena

Tabela 5. Prezentacja leitmotywów w trzeciej scenie aktu I

Leitmotywy, temat	Strona	Takty	Instrumenty	Postać, tekst
3	153	2–4	Vc	W oodali słyhać okrzyki zbliżających się piratów
	154	1–2	Fg	Saksończycy: <i>Ce sont eux! les Danois!</i>
	155–156 163–164		Fg, Vc, Cb Vni I, II, Fl, Ob, C.i.	Duńczycy: <i>Ehèyo!</i> Duńczycy: <i>Harald</i>
2	166	3	Kwintet	Pieśń wojenna Duńczyków (fragment: <i>Et du sang des têtes coupées...</i>)

³⁹ Do swojego śpiewu Gwendoline włącza także piracki okrzyk *Ehèyo* (s. 126, t. 1–4).

1a	168	2–5	Tr, Trbn	Duńczycy: <i>Nous avons frappé des épées</i>
3	170	2–3	C.i., Fg, Cor, Fl, Vni I, II, Vle	H: <i>Scaldes, chantez nos épées!</i>
	171	2–3	Tr	Duńczycy: <i>Ehèyo!</i>
1a	171–172		Tr	Duńczycy: <i>Nous avons frappé des épées</i>
5	173		Kwintet	H: <i>Et quand nous tomberons dans le combat vermeil, nous irons boire par lampées la bière et l'hydromel des Dieux</i>
7	178–181		Vni I, II, Vle, Vc, Ob, Cl, Fg, Cor	H: <i>Vieillard!...</i> (spotkanie Haralda z Armelem)
4	182	1–4 5–7	Fl, Ob, C.i., Vni I, II, Vle, Vc, Fg	G: <i>Ab! mon père!</i> (Gwendoline broni Armela, którego Harald chce zabić)
	183	1	Ob	Harald patrzy na Gwendoline
	185	1–5	Fl, Cl	Gwendoline i Harald patrzą wzajemnie na siebie
	186	1–2	Fl, Ob, C.i., Cor,	— // —
3	186	5	Vni I, II, Vle, Cl, Fg, Cor	Harald gwałtownie zrywa się z miejsca.
4	187	2–5	Kwintet	H: <i>Toi.. reste!</i>
5	187	8–12	Kwintet	Saksończycy: <i>Quel changement soudain, Ô Freya!</i>

Scenę otwiera partia wiolonczeli wprowadzająca *Leitmotywy Haralda* nr 3 połączony z motywem śpiewanego wcześniej przez Gwendoline okrzyku *Ehèyo* (s. 153, t. 3–4). Niepokoje bohaterki wkrótce urzeczywistniają się. Do wioski wkraczają Duńczycy: w wiolonczeli, fagocie i kontrabasach pojawia się *Leitmotywy Haralda* nr 3 (s. 155–156). Towarzyszą mu chromatyczne pochody półnut i ćwierćnut w skrzypcach i altówkach, w artykulacji tremolo, symbolizujące strach Saksończyków (realizują one muzycznie *Leitmotywy tragicznej miłości* nr 5 przekształcony w inwersji, s. 155–156). Piraci wznoszą okrzyki (*Ehèyo*) i śpiewają pieśń wojenną *Entamons les cuirasses*, opartą na *Leitmotywie siły (miecza)* nr 1a, z towarzyszeniem *Leitmotywu agresji piratów* nr 2 (kwintet, flety, rożek angielski). W chwili, gdy przywołują swojego wodza, w orkiestrze pojawia się przypisany mu leitmotyw (s. 163–164). Harald śpiewa pieśń o mieczu (*Nous avons frappé des épées*). Chór wykonuje jej refren (melodia refrenu oparta jest na *Leitmotywie siły miecza* nr 1a), który poza

chórem występuje także w partii puzonu) i powtarza materiał melodyczny partii Haralda (*Nous avons frappé des épées*). Dostrzegłszy Armela (kwintet wprowadza urywane motywy w rytmie punktowanym, oparte na *Leitmotywie zemsty Armela* nr 7, s. 178), Harald żąda, aby starzec oddał mu wszystkie skarby i bogactwa, jakie posiada. Jeśli tego nie zrobi, nie tylko zginie, lecz Duńczycy podpalą wioskę. Harald trzy razy powtarza ultimatum. W wiolonczelach i altówkach występuje *Leitmotyw agresji piratów* nr 2 przekształcony w rytmie punktowanym, zaczerpniętym z *Leitmotywu zemsty Armela* nr 7 (s. 178). Leitmotyw ten przejmują różne instrumenty orkiestry ((flet, obój, klarnet, fagot, wiolonczele i kontrabasy, s. 178–181). Starzec jest jednak nieugięty i nie ulega pogrożkom Haralda. W chwili, gdy miecz Duńczyka wznosi się nad głową Armela, Gwendoline chcąc ratować ojca, krzycząc wdziera się między nich: flety i skrzypce (s. 182) prezentują *Leitmotyw Gwendoline* nr 4 w postaci od-cinka x (aby podkreślić zdenerwowanie dziewczyny kompozytor wprowadza w skrzypcach artykulację tremolo). Harald bacznie przygląda się Gwendoline (*Leitmotyw Gwendoline* prezentowany jest przez altówki z wiolonczelami oraz różne instrumenty z sekcji dętej: fagoty, obój, rogi, flety, klarnety, s. 182–183). Scenie „wymiany spojrzeń” między bohaterami towarzyszy w dalszym ciągu spokojna melodia prowadzona najpierw przez wiolonczele i rogi, do których dołącza fagot, klarnet i altówki⁴⁰.

4.5. I akt, czwarta scena

Tabela 6. Prezentacja leitmotywów w czwartej scenie aktu I

Leitmotyw, temat	Strona	Takty	Instrumenty	Postać, tekst
1	188	2–7	Kwintet, Ob, Cl, Fg, Tr, Trbn, Tb	
	189	1–3	Vni I, II, Vle, Cl, Ob	H: <i>Viens ici!, Ah viens!</i>
4	190	1–3, 7–8	Vni I	H: <i>Je veux savoir ton nom</i>
2	191	5–6	Vle, Vc	G: <i>Sa rudesse est câline comme celle d'un ours privé</i>
4	192	3	Fl, Ob, Vni I	G: <i>Mon nom? Gwendoline</i>
3	194–195		Kwintet, Fl, Ob, Cl, Fg	H: <i>Comme le choc...</i>

⁴⁰ Jak pisze Huebner, Chabrier nadaje scenie „wymiany spojrzeń” szczególne znaczenie, podobnie jak Wagner w *Walkirii* (u Wagnera analogiczna scena przedstawiona jest muzycznie poprzez obiegniki w partii klarnetów, fagotów oraz śpiewną frazę wiolonczeli i altówki). Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle*, op. cit., s. 275.

2	195–196		Kwintet; Fg; Fl	H: <i>Je te fais peur...</i>
4	197	1–3	Ob, Cl; Vc; Ob, Vni I, Vle; Vc	H: <i>Leurs cheveux sont de miel...</i>
1a'	198	5–6	Tr	H: <i>Je ne sais rien</i>
3	205–207		Kwintet, Fl, Ob, Cl, Fg, Cor	Harald: <i>Un jour dans le fracas (...) je suis tombé le front sanglant</i>
9	207–210		Harald + Vc Solo	H: <i>Peut-être l'heure était venue</i>
5	210–211		Vc, Cb	G: <i>Est-ce que je ressemble à la belle guerrière...?</i> H: <i>Vous êtes aussi belle...</i>
4	225	6	Vle solo	G. każe H. podnieść wianek, który
3	225	6–7	Fg, Cl, Cor, Vle, Vc	pirat rzucił na ziemię
3	226	2–5	Fl, Ob, Cl	Harald podnosi wianek
5	227	2–4	Vni I, II, Vle, Vc	G: <i>Et n'avoir point de ces gestes de colère</i>
3	229	1–2	Vni I, II, Vle, Vc	Harald gwałtownie chwyta koło- wrotek
	240	2	Vni I, II, Vle	H: <i>Et du sang des têtes coupées</i>
2	244	2, 4	Fl, Vni I, II	Duńczycy: <i>Harald! Est-ce un délire?</i>
6	251	5–7	Fg, kwintet	H: <i>Ce vieillard, c'est ton père?</i>
4	252	7	Vni I	Ar: <i>Si ma fille le veut...</i>
	253	2	Vni I	H: <i>Le veux-tu?</i>
7	253–255		Vle, Vc; Vni II, Vle, Vc, Ob, Cl, Fg	Ar. knuje spisek przeciw piratom (<i>Ce soir...</i>)
4	266–267		Vni I, II, Vle, Vc, Fl, Ob, C.i., Cl, Fg, Cor, Trbn	Fragment instrumentalny kończący akt I

Pirat żąda, aby dziewczyna podeszła do niego — jego partię poprzedza dwukrotnie powtórzony *Leitmotyw Duńczyków* nr 1 (m.in. w augmentacji, poszczególne dźwięki przerywane są pauzami, co ma podkreślać gwałtowność i chaotyczność słów wypowiedzianych przez bohatera).

Leitmotyw Duńczyków nr 1 w kwintecie z towarzyszeniem oboju, klarnetu, fagotów, rogów, trąbek, puzonów i tuby, I akt, IV scena, s. 188



Harald żąda, aby Gwendoline wyjawiała mu swoje imię (*Leitmotyw Haralda* nr 3). W chwili, kiedy dziewczyna je wypowiada, partii wokalne towarzyszy

leitmotyw przypisany bohaterce, realizowany przez flety i I skrzypce (s. 192). Także Harald przedstawia się dziewczynie. Jego imię wydaje mu się surowe i bezlitosne, jak morze — partii Haralda towarzyszy na przemian *Leitmotyw agresji piratów* nr 2 oraz *Leitmotyw Harald*a nr 3.

Pieśń Harald: połączenie *Leitmotywu Harald*a nr 3 i *Leitmotywu agresji piratów* nr 2 (kwintet oraz grupa instrumentów dętych drewnianych), akt I, scena IV, s. 194

Harald's song score, Act I, Scene IV, page 194. The score is for Harp (H.) and Violin I (Vni I). The Harp part is in bass clef and the Violin I part is in treble clef. The lyrics are: "Com-me-le choc De la va - gue qui bat le roc! Ha-". The Harp part has dynamics *f*, *sf*, and *sf*. The Violin I part has dynamics *mf* and *sf*. There are triplets in the Harp part.

Harald opowiada Gwendoline o swoich walecznych dokonaniach. Jego pieśni *Je vis dans la bourrasque amère* towarzyszą *Leitmotyw siły* (miecza) nr 1a, *Leitmotyw agresji piratów* nr 2 oraz *Leitmotyw Harald*a nr 3 (s. 198–204). Śpiewa także o tym, jak kiedyś, ciężko ranny, ujrzał Walkirię (*Leitmotyw Harald*a nr 3 oraz *Temat Walhalli* nr 9). Gwendoline zauważa, że Harald nie ma doświadczenia w obejściu z kobietami i łatwo wybucha gniewem (*Leitmotyw Harald*a nr 3). Jest jednak oczarowany Gwendoline, której urodę porównuje do bogini Walkirii, dotychczas jedynej kobiety, jaką napotkał na swojej drodze (w oboju i fagotach pojawia się czołowy motyw dwóch wznoszących się pół-tonów zaczerpnięty z *Leitmotywu tragicznej miłości* nr 5, s. 211). Gwendoline próbuje „oswoić” porywczego pirata, którego surowość — jej zdaniem — wynika z faktu, iż nigdy nie doświadczył miłości innej osoby. Śpiewa mu pieśni, które saksońskie kobiety zwykły nucić przy kołowrotku (*Blonde aux yeux de pervenche* oraz *File, file la belle blonde*). Harald jednak nie chce podporządkować się kobiecie. Aby podkreślić swoją niezależność śpiewa pieśń wojenną *Nous avons frappé des éppées*. Jego partii towarzyszy *Leitmotyw siły* (miecza) nr 1, *Leitmotyw agresji piratów* nr 2, *Leitmotyw Gwendoline* nr 4 (pojawia się, gdy Harald wypowiada słowa *Je pars o jeune fille*) oraz *Leitmotyw Harald*a nr 3, który kończy całą pieśń (s. 219–222). Ostatecznie ulega urokowi młodej dziewczyny i prosi ojca Gwendoline o jej rękę (w czasie rozmowy z Armelem w różnych instrumentach pojawia się *Leitmotyw Gwendoline*, s. 253). Armel zgadza się, ale tylko dlatego, aby w czasie uroczystości weselnych zastawić zasadzkę i ze-

mścić się na Duńczykach (wiolonczele i altówki prezentują *Leitmotyw zemsty Armela* nr 6):

Leitmotyw zemsty Armela nr 6 (skrzypce II, altówki, wiolonczele)
akt I, scena IV, s. 253–254

Kompozytor wprowadza ponownie scenę wymiany spojrzeń (powtórzenie tej samej frazy melodycznej) między Haraldem i Gwendoline, w momencie, gdy pirat pyta dziewczynę, czy zostanie jego żoną. Gwendoline zgadza się. Jako znak podporządkowania się woli dziewczyny Harald śpiewa z nią pieśń prządków *File, file la belle blonde*. Akt I kończy *Leitmotyw Gwendoline* nr 4.

4.6. II akt, pierwsza odsłona

Tabela 7. Prezentacja leitmotywów w *Preludium* do II aktu

Leitmotyw	Strona	Takty (tonacja)	Instrumenty
4	1	3–7 (a–moll)	Cl.b., Fg (t. 5–7)
	1–2	(D–dur)	Ob
	2	1 (As–dur) 2 3–6	Vni I, II, Vle, Vc C.i., Cl.b., Fg Kwintet, Fg
	5–6	(Des–dur)	Vni I, II
	6–7	(As–dur)	Fl, Fg, Vni I
	7	4–5 (des–moll)	Vni II, Ob,
	8	1–4 (es–moll)	Vni II, I, Fl, Ob
	11	1–2 (Ces–dur) 5–6 (Ges–dur)	Ob, Cl.b., Fg Cl, Cl.b., Fg
	12	2–5 (A–dur)	C.i.
	12–13	(A–dur)	Fl
	20	3 (Des–dur) 4 5–6	Ob, C.i. Cor Cl, Cl.b.

W *Preludium* instrumentalnym do II aktu kompozytor wprowadza wyłączenie *Leitmotywu Gwendoline* nr 4. Przetwarza go zarówno pod względem melodycznym, jak i harmonicznym. Zmienia także jego obsadę instrumentalną, przez co leitmotyw zyskuje inny charakter wyrazowy: na początku np. powierzony jest partii klarnetu basowego, który wykonuje go na tle dźwięku pedałowego kontrabasów, co nadaje mu tajemniczy i złowróżbny charakter (s. 1). Pojawia się także w wersji zornamentowanej, która powierzona jest różkowi angielskiemu i fletowi (s. 12). W zakończeniu wykorzystany jest motyw czołowy *Leitmotywu*, który pojawia się kolejno w partii oboju, różka angielskiego, rogu i klarnetów. *Preludium* można nazwać improwizacją na temat głównej bohaterki utworu (czy raczej przypisanego jej leitmotywu, będącego jej symbolem).

Leitmotywu Gwendoline nr 4 (klarnet basowy z uzupełnieniami fagotów), *Prélude*, II akt, I scena, s. 1



Leitmotywu Gwendoline nr 4 (różek angielski i flet): *Prélude*, II akt, I scena, s. 12

4.7. II akt, pierwsza scena, pierwsza odsłona

Tabela 8. Prezentacja leitmotywów w pierwszej scenie pierwszej odsłony II aktu.

Leitmotyw, temat	Strona	Instrumenty	Postać, tekst
7	26	Vle, Vc, Cb, Vn I, II	Ar: <i>As tu caché l'huile et la poix</i>
2	28–29	Kwintet	Ar: <i>Comme un lion grondant est l'hôte d'une bergerie!</i>
4	43	Vni I, II, Vle, Vc, Cl	Saksończycy: <i>La voici! La jeune fiancée</i>
1a	46–47	C.i.	Saksończycy do Haralda: <i>Tu triomphais dans les combats</i>
4	47	Vni I, II, Vle	Saksończycy: <i>Il est des victoires plus douces</i>
5	48 71	Fl Vc, Cb	Saksończycy: <i>Ils sont heureux!</i> Ar: <i>Dont le premier fut roi, sonnèrent de ce cor, prends le!</i> (Armél wręcza Haraldowi róg)
7	71–73	Ob, Fg; Vni I, Vc, Cb,	Armél wręcza Gwendoline nóż, którym ma zabić Haralda: <i>Et toi, femme, voici pour toi! La lame en est bonne; ce soir même, tu frapperas l'époux endormi dans tes bras!...</i>

W świąteczny, spokojny nastrój tej sceny wprowadza krótki instrumentalny wstęp (pastoralne motywy w skrzypcach i oboju). Na tle partii chóru witającego pannę młodą Armel wydaje rozkazy dotyczące rozbrojenia i wymordowania Duńczyków podczas uroczystości weselnych. Gdy mowa jest o podstępie Saksończyków wobec duńskich „gości”, altówki, wiolonczele i kontrabasy realizują *Leitmotyw zemsty Armela* nr 7 (s. 26, t. 3) oraz *Leitmotyw agresji piratów* nr 2 na tle chromatycznych pochodów w partii oboju, klarnetu, fagotu i rogów (s. 28–29). Chór intonuje pieśń opisującą każdego z nowożeńców (we fragmencie, w którym tekst pieśni traktuje o zdobyciu serca Gwendoline przez Haralda pojawia się *Leitmotyw Gwendoline* nr 4, s. 47). Tragiczne zakończenie tej miłości zapowiada *Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5, który pojawia się w chwili, kiedy chór śpiewa o nowożeńcach: *Ils sont heureux*, s. 48). Ceremonię zaślubin otwiera krótki sygnał (trzy akordy), wykonywany przez puzony i tubę. Chór śpiewa hymn na cześć narzeczonych *Épithalame* (*Comme le chêne — Podobni do dębu i gniazda, róży i jej krzewu*). Armel błogosławi nowożeńców (pochody chromatyczne w orkiestrze, która towarzyszy partii Armela symbolizują jego fałszywe zamiary, s. 63–64). Gdy chór powtarza ostatnie słowa błogosławieństwa, kompozytor również w tej partii wprowadza opadające, chromatyczne przebiegi sekundowe (część Saksończyków już wie, że planowana jest zasadzka, zgadzają się z pla-

nem Armela). Błogosławieństwo nabiera charakteru złowróźbnej groźby. Gdy Armel obdarowuje Gwendoline i Haralda podarunkami, jego partię poprzedza klarnet, który wprowadza frazę muzyczną chóru weselnego *Épithalame* (*Comme le chène*) jednak w zmienionej chromatycznie postaci, co ma symbolizować nieszczerze, fałszywe zamiary Armela (por. chór s. 51 oraz klarnet s. 70). Harald otrzymuje róg (*Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5 w wiolonczelach i kontrabasach, s. 71), a Gwendoline nóż, którym ma zabić Haralda — w oboju, fagocie, I skrzypcach, wiolonczelach i kontrabasach pojawia się *Leitmotyw zemsty Armela* nr 7 (s. 71–73).

Leitmotyw zemsty Armela nr 7 w partii fagotu towarzyszący partiom wokalnym,
II akt, I scena, s. 71–72

First system of the musical score. The Bassoon (Fg.) part is in the bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The vocal parts (A., G., H.) are in the treble clef. The lyrics are in French. Dynamics include *sf*, *dim.*, and *pp*.

Second system of the musical score. The Bassoon (Fg.) part continues in the bass clef. The vocal parts continue in the treble clef. The lyrics continue. Dynamics include *mf*, *sf*, *dim.*, and *p*.

Gwendoline krzyczy przerażona. Chór kontynuuje pieśń weselną (na początku jego partii pojawia się jednak chromatyczny pochód opadający w alówkach).

4.8. II akt, druga scena, pierwsza odsłona

Tabela 9. Prezentacja leitmotywów w drugiej scenie pierwszej odsłony II aktu

Leitmotyw, temat	Strona	Takty	Instrumenty	Postać, tekst
5	75 76–77	1–4	Kwintet divisi, Ob, C.i., Cl, Fg, Vc, C.i., Fg, Cor	H: <i>Gwendoline!</i>
2	77	2–4	Fg, Vc, Cb	G: <i>Non! Non! Sors d'ici!</i>
5	78	1–4	Vle, Vc, Cb, Fl, Ob, C.i., Cl.b.	G: <i>Laisse-moi! Pas par là! Ce serait ta perte!</i>
2	78–79		Fg, Vle, Cb	H: <i>Gwendoline!</i>
5	79–83		Kwintet, Ob, Fg, Cor, C.i., Cl	Gwendoline nakłania Haralda do ucieczki: <i>Descends cet escalier</i>
7	86–87		Fl, Cl	G: <i>Mais ce soir à l'heure suprême de l'embuscade et des pièges maudits.</i>
5	87–90		Vni I, II, Vle, Vc	G: <i>Ô mon Harald! Ah! Je te le dis: je t'aime!</i>
6	94 95	6–8 1–3	Vn I, II, Vle Kwintet	G: <i>Soit... apprends tout, mon père.</i> G: <i>O serais-je avouer!</i> H: <i>Parle donc!</i>
1a'	95	3–5	Vni I, II, Vle, Vc	H: <i>Parle donc!</i>
2	95 96–97 100–101	13–14	Vni I, II, Vle, Vc Fl, Trbn Vni II, Vle	H: <i>Contre le vigueur de leur bras</i> Duńczycy, pieśń wojenna H: <i>La rougeur sur ton front se lève comme l'aurore sur la grève</i>
5	101		Vni I, Cor, Fl	H: <i>La rougeur sur ton front se lève comme l'aurore sur la grève de l'Orient</i>
4	121	3–4	Fl	W zakończeniu duetu miłosnego Gwendoline i Haralda
2	122–125		Vle; Vni I, II	Duńczycy: <i>Harald! Harald!</i> <i>Alerte, alarmes!</i>
7	122–125		Fg, Duńczycy; Ob, Fl; Cl	Duńczycy: <i>Harald! Il nous frappent avec nos armes!</i>

Scenę otwiera *Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5 (kwintet, obój, róg angielski, klarnet, fagot, róg, s. 76, 78). Harald wzywa do siebie swoją ukochaną. W orkiestrze podstawę jego partii tworzy *Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5 oraz *Leitmotyw agresji piratów* nr 2. Świadoma grożącego niebezpieczeństwa Gwendoline nakłania ukochanego do ucieczki. W chwili, gdy ojciec podarował jej nóż, uświadomiła sobie bowiem, iż nie będzie mogła uchronić swojego ukochanego — pirata i najeźdźcy przed zemstą Saksończyków. Partii Gwendoline towarzyszy *Leitmotyw zemsty Armela* nr 7, prezentowany w partii fletów i klarnetu (s. 86, 87).

Harald żąda, aby dziewczyna powiedziała, co wzbudza jej niepokój. Gwendoline nie chce zdradzić tajemnicy, jednak orkiestra prezentuje *Leitmotyw Armela* nr 6, sugerujący przyczynę jej obaw (leitmotyw zredukowany jest do pochodu ćwierćnut w kierunku opadającym). Pojawia się także „zdeformowany” *Leitmotyw Duńczyków* nr 1 (pochód sekundowy w górę zamieniony zostaje na przemienne, akcentowane skoki w górę i dół w synkopowanym rytmie), który zdradza słuchaczowi drugi powód niepokoju dziewczyny (troskę o los duńskiego pirata).

Leitmotyw Armela nr 6 (kontrabasy, wiolonczele uzupełniane przez pozostałe instrumenty kwintetu smyczkowego w artykulacji tremolo) oraz *Leitmotyw siły (miecza)* nr 1a (skrzypce I, II, altówki i wiolonczele), towarzyszące partii Gwendoline i Harald, II akt, I odsłona, I scena, s. 94–95

Grand Dieu! qu'al-lais-je faire! o - se - rais - je avou - er!

par - le donc!

par - le donc!

Harald uspokaja Gwendoline i zapewnia, że nie grozi mu żadne niebezpieczeństwo (jego słowa potwierdza wesoły śpiew Duńczyków dochodzący z przyległej sali *Après la guerre et les butins — Po wojnie i łupach*). Chce zapomnieć na chwilę o wojnie i cieszyć się swoją małżonką (*Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5, s. 101). Kochankowie łączą się w miłosnym, duecie (*Soir nuptial*). Gwendoline uspokaja się i poddaje urokowi poślubnej nocy (duet zamyka prowadzony w partii fletu *Leitmotyw Gwendoline* nr 4, w tonacji durowej, s. 121). Kochanków budzi krzyk piratów, którzy mordowani przez Saksończyków wołają o pomoc (pojawia się *Leitmotyw zemsty Armela* nr 7, s. 122–125).

4.9. II akt, II scena

Tabela 10. Prezentacja leitmotywów w drugiej odsłonie II aktu

Leitmotyw, temat	Strona	Takty	Instrumenty	Postać, tekst
1a** 1a 1a' 1a	130–133 134 140–142 142–144		Trbn, Tb; Fl, Tr Tr Trbn, Tb Trbn, Tb; Tr	Wstęp instrumentalny
5	143	2–3; 6–7	Kwintet, Ob, Cl.b. Trbn, Tb	Wstęp instrumentalny
1a'	152–155		Trbn, Tb; Tr; Fl C.i.; Tr	Chór Duńczyków: <i>Lâcheté! forfait inoui!</i>
7	159	1–4	Cl.b., Fg, Tr	Harald zraniony śmiertelnie nożem przez Armela
9a	159–160		Vni I, II, Vle, Vc	Harald zraniony śmiertelnie nożem przez Armela
7	161 163 163–164	3–6 8–15	C.i., Vle, Vc Vle Vc, Cb	Poprzedza zranienie się nożem Gwendoline A: <i>Est-ce le châtiment de notre trahison?</i> Saksończycy: <i>Est-ce le châtiment...</i>
9a	164–165		Vni I, II, Vle, Vc, Fl, Ob, Cl	Harald i Gwendoline umierają
5	166	8–11	Vni I; Vni II; Vle	H: <i>Vois couler le sang de mon coeur, sans que mon coeur tremble!</i>
7	175–179		Fl, Ob, Vni I, II	Płoną duńskie statki
9a	184–187			Harald i Gwendoline: <i>Accueille nous, l'heure est venue de prendre vers le beau Walhallah!</i>
4	196–197		Fl, Ob, C.i., Tr, Vni I, II	

* Jest to *Leitmotyw siły (miecza)* nr 1a, lecz wykorzystany jest tylko ostatni jego odcinek w wersji synkopowanej (ten sam odcinek pojawił się wcześniej w *Legendzie Gwendoline*, w II scenie I aktu, jako uzupełnienie partii wokalne).

Scenę mordu Duńczyków poprzedza wstęp instrumentalny. Materiał muzyczny tego odcinka oraz następującego po nim fragmentu chóralnego opiera się na rytmice punktowanej zaczerpniętej z *Leitmotywu zemsty Armela* nr 7. Orkiestra wykorzystuje także *Leitmotyw siły (miecza)* nr 1a. Linia melodyczna tego leitmotywu nawiązuje do pirackiego okrzyku *Ehèyo!* (puzony i trąbki, s. 130, t. 5–6). Gdy Armel śmiertelnie rani osaczonego przez Saksończyków Haralda, w altówkach, klawirze, fagocie i trąbce pojawia się *Leitmotywu zemsty Armela* nr 7 (s. 159). Przywódca Duńczyków umiera jednak z uśmiechem na ustach, ponieważ myśli o czekającej na niego Walhalli (w kwintecie smyczkowym pojawia się końcowy motyw *Tematu Walhalli* nr 9, s. 159–160). *Leitmotywu zemsty* nr 7 towarzyszy także pojawieniu się Gwendoline (s. 161). Na widok ukochanego przebija się ona sztyletem (zemsta Armela dosięgła także dziewczyny, która z Haraldem związała swój los). Prerażeni Saksończycy patrzą na konających. Są przekonani, że śmierć Gwendoline stała się karą za ich podstępny spisek i mord na bezbronnych piratach (w orkiestrze towarzyszącej partii Armela oraz następującej po niej partii chóru pojawia się *Leitmotywu zemsty Armela* nr 7).

Leitmotywu zemsty Armela nr 7 w partii wiolonczel i kontrabasów towarzyszący zamykającej obraz partii chóru, II akt, II odsłona, s. 163–164

The musical score is presented in two systems. The first system includes the Chorus (Chór) and Violoncello/Double Bass (Vc.) parts. The Chorus part is in the upper staves, and the Vc. part is in the lower staves. The Chorus part has lyrics: "Est - ce le châ - ti - ment de no -". The Vc. part has dynamics: *pp*, *sf*, *sf*, and *pp*. The second system shows the Chorus and Vc. parts. The Chorus part has lyrics: "tre tra - hi - son?". The Vc. part has dynamics: *sf* and *pp*.

Kochankowie śpiewają o wzajemnej miłości, która w Walhalli będzie trwała wiecznie (pojawiają się motywy sekundowego pochodu zaczerpnięte z *Leitmotywu tragicznej miłości* nr 5, s. 168–171). Gdy w finale opery chór Saksończyków śpiewa o płonących pirackich statkach (kompozytor wprowadza w tej partii rytmikę punktowaną *Leitmotywu zemsty Armela* nr 7, s. 175), kochankowie stopniowo przenoszą się do Walhalli (*Temat Walhalli* nr 9, s. 185). Operę kończy, eksponowany przez orkiestrę i powtórzony dwukrotnie, *Leitmotyw Gwendoline* nr 4 (prezentują go flety, oboje, rożek angielski, trąbka, I i II skrzypce na tle orkiestry tutti).

5. Podsumowanie

Kształt leitmotywów odpowiada w operze charakterystyce postaci. Duńskim piratom przypisane są leitmotywy o wyrazistej rytmice, podkreślone przez akcenty agogiczne (*Leitmotyw agresji piratów* nr 2) oraz szesnastkowe przednutki (*Leitmotyw Haralda* nr 3). Leitmotywy te realizowane są przez instrumenty dęte blaszane (puzony, trąbki). Saksończyków, prowadzących osiadły tryb życia, dla kontrastu kompozytor przedstawia posługując się prostą, pentatoniczną melodią, powierzając ją instrumentom dętym drewnianym (obój, klarnet, rożek angielski). Wykorzystuje także melodie ludowe: np. *L'air léger* w I scenie I aktu (s. 65–85). Pojawieniu się postaci Armela (*Leitmotyw Armela* nr 6) towarzyszą zmiany harmonii (modulacje chromatyczne i enharmoniczne) oraz motywy chromatyczne (pochody sekund małych w górę lub w dół), co ma odzwierciedlać jego fałszywą naturę i zdradza prawdziwe zamiary (zemsta na Duńczykach). W operze najczęściej występuje *Leitmotyw Gwendoline* (nr 4). Prezentowany jest w różnej obsadzie. Zasadniczo powierzony jest skrzypcom i fletowi (uosabia postać kobiecą), ale realizowany jest także przez obój, rożek angielski, klarnet, na końcu opery zaś na tle tutti orkiestry realizują go także instrumenty dęte blaszane (trąbki). W przebiegu opery zmienia się także charakter wyrazowy *Leitmotywu Gwendoline*. Najlepszym przykładem jest *Preludium* instrumentalne poprzedzające II akt, w którym kompozytor powtarza go w różnej obsadzie instrumentalnej, w różnych tonacjach i ze zmianami melodii, przez co zmienia się także jego brzmienie i charakter wyrazowy. *Leitmotyw Gwendoline* nr 4 stanowi podstawę konstrukcji dzieła, ponieważ występuje nie tylko w obrębie jednej sceny czy aktu, lecz pojawia się

na przestrzeni całej opery, w tym także w jej najbardziej istotnych punktach (np. w większości zakończeń poszczególnych scen, w finale utworu). Pozostałe kompozytor opracowuje przede wszystkim na sposób wariacyjny (zmiany rytmiczne i linii melodycznej). W połączeniach leitmotywów kompozytor wykorzystuje przede wszystkim zestawienia leitmotywów nr 1a (*Leitmotyw siły (miecza)*), 5 (*Leitmotyw tragicznej miłości*) oraz 2 (*Leitmotyw agresji piratów*).

Poza *Leitmotywem siły (miecza)* nr 1a i oboma tematami, leitmotywy prezentowane są wyłącznie w orkiestrze. Jest to zgodne z wzorem dramatów Wagnera, w których właśnie orkiestra stanowi zasadniczy nośnik treści dramatycznej. Orkiestra wykorzystuje także fragmenty partii wokalnych — *Legendy Gwendoline* nr 8 i *Tematu Walhalli* nr 9. Ich wprowadzenie do partii orkiestry ma zawsze znaczenie symboliczne i jest związane z przebiegiem akcji dramatycznej (np. fragment *Tematu Walhalli* pojawia się, gdy Harald zostaje śmiertelnie zraniony przez Armela). Leitmotywy nie tylko określają sytuację dramatyczną i motywy działania bohaterów (wielokrotnie pojawiający się, zwłaszcza w II akcie opery, *Leitmotyw zemsty Armela* nr 5, *Leitmotyw siły (miecza)* nr 1a), symbolizują daną postać (*Leitmotyw Gwendoline* nr 4, *Leitmotyw Harald*a nr 3), lecz podobnie jak u Wagnera komentują uczucia (*Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5, *Leitmotyw agresji piratów* nr 2), a nawet gesty bohaterów: *Leitmotyw Harald*a nr 3 symbolizujący gwałtowność bohatera pojawia się m.in. we fragmentach muzycznych opatrzonych w didaskaliach następującym opisem: „Nagle Harald gwałtownie wstaje” (I akt, II scena, s. 186 lub „Harald waha się”, I akt, IV scena, s. 255). O hierarchii dramaturgicznej postaci i wątków w operze świadczy m.in. częstotliwość występowania przypisanych im leitmotywów (najczęściej pojawia się *Leitmotyw Gwendoline* nr 4, następnie *Leitmotyw tragicznej miłości* nr 5 oraz leitmotywy Duńczyków 1 i 1a).

Instrumentacja u Chabrier’a ma charakter konwencjonalny. Kompozytor stosuje tradycyjny sposób łączenia grup instrumentalnych ze sobą (zazwyczaj łączy instrumenty o podobnym rejestrze, np. blachę z klarnetem basowym i fagotem, nisko brzmiące smyczki z fagotem i klarnetem, skrzypce z fletem, obojem i rożkiem angielskim). Symbolika pojedynczych instrumentów także nie jest nowatorska: klarnet basowy solo wprowadza nastrój grozy, róg solo, podobnie jak trąbka, realizuje motywy „sygnałowe”. W niektórych fragmentach nasyconych emocjonalnie kompozytor wprowadza krótki odcinek grany przez wiolonczelę solo (m.in. w scenach „wymiany spojrzeń”: III, IV scena I aktu, często występuje także przed *Leitmotywem Gwendoline* nr 4). Również

przypisanie poszczególnych instrumentów konkretnym postaciom jest konwencjonalne: puzony i trąbki realizują leitmotywy związane z duńskimi piratami (*Leitmotyw siły (miecza)* nr 1a, *Leitmotyw Duńczyków* nr 1), a skrzypce, flet i obój tematy główne i leitmotyw głównej bohaterki.

Biorąc pod uwagę konstrukcję całej opery można zauważyć kilka różnic w porównaniu z budową dramatów Wagnera. Chabrier częściej wykorzystuje partie zamknięte (całości te jednak odznaczają się nieregularną budową i zmienną konstrukcją frazy, m.in. pieśń Haralda *Nous avons frappé des épées*). W porównaniu do dramatów Wagnera opera Chabriera zawiera także dużo więcej partii wokalnych o rozwiniętej melodyce (np. pieśń Gwendoline *Ils sont rudes et plus forts* z II sceny I aktu, Haralda *Nous avons frappé des épées* z III sceny I aktu, czy duet Haralda i Gwendoliene *Soir nuptial* w II akcie). Recytatyw ma kształt bardziej zbliżony do ariosa. Wszystkie te elementy sprawiają, że konstrukcja scen, aktów oraz poszczególnych partii jest w przypadku Chabriera bardziej różnorodna. Stosunkowo duży udział we współtworzeniu akcji dramatycznej przypada także chórom, których partia towarzyszy głosom solowym niemal w całej operze — wyjątek stanowi scena spotkania Gwendoline i Haralda w I akcie (IV scena) oraz duet miłosny w II akcie (II scena I odsłony). U Wagnera m.in. w *Tristanie i Izoldzie* podstawowym zespołem wykonawczym jest duet.

Podsumowując można stwierdzić, iż elementy Wagnerowskie obecne w operze *Gwendoline*, przejawiające się we wprowadzeniu określonego typu postaci i ich działania (postać Haralda nasuwa skojarzenia z Holendrem tułaczem, Armela z Otrudą, a Gwendoline z Sentą), skonstruowaniu pewnych analogicznych scen (*Legenda Gwendoline* przypomina *Balladę Senty*, scena wymiany spojrzeń przypomina analogiczną scenę z *Tristana i Izoldy* oraz *Zygfyda*) oraz wykorzystaniu metody symfonicznego prowadzenia i rozwijania leitmotywów zostały zastosowane przez Chabriera w sposób indywidualny. Wagnerowski system leitmotywiczy kompozytor przetworzył na potrzeby własnego warsztatu kompozytorskiego i własnej estetyki muzycznej, stwarzając w ten sposób, przy inspiracji dramatem Wagnera, nową jakość artystyczną.